DUKE UNIVERSITY LIBRARY
DURHAM, N. C.

Rec'd April 28, 1934
Library Fee
Fund

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/erluterungenzuri01chop

Richard Wagner.

Erläuterungen

zu

Wagners Tondramen

von

Max Chop

Mit zahlreichen Notenbeispielen

Erster Band

Mit einem
Bildnis Richard Wagners

Verlag von Philipp Reclam jun. Leipzig

Druck von Philipp Reclam jun. Leipzig

4/28/34
Tee Fund
Harrassowitz
$1.86 for 2 v.
German

832.89
W134ZKH
v.1

Inhalt des ersten Bandes

Rienzi, der Letzte der Tribunen.
Der fliegende Holländer.
Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg.
Lohengrin.
Tristan und Isolde.

253014

Copyright 1907 by Philipp Reclam jun. Leipzig

Druck von Philipp Reclam jun. Leipzig

1. Die Vorgeschichte des „Rienzi".

Die Oper „Rienzi" greift nach rückwärts und vorwärts zu bedeutsam in das Leben und Schaffen Richard Wagners ein, um nicht nach historischer und psychologischer Seite eingehendste Betrachtung zu erheischen. Nicht daß sie an sich selbst und nach ihrem musikalischen Innenwerte so grundsätzlich und vorbedingungsweise zu uns spräche; von diesem Standpunkte aus kann sie als Glied in der Kette der Einzelentwicklungsprozesse gelten, die jeder führende Geist bis zum Stadium der Meisterschaft durchzumachen hat. Allein „Rienzi" steht auf der Grenzscheide zwischen fruchtlosen Jugendversuchen und künstlerisch reifem Schaffen; das Werk bedeutet den endgültigen Abschied an eine Zeit des Epigonentums, den Übergang zur Selbständigkeit. Obwohl keineswegs ein Zeugnis jener Selbständigkeit, ist es doch aus dem heißen Drange nach ihr entstanden, gleichsam ein Purgatorium, das uns dann den Geläuterten schenkte. Wagner hat über „Rienzi" zu verschiedenen Zeiten ganz verschieden geurteilt. Wir werden später auf diesen Meinungswechsel zurückgreifen und ihn prüfen müssen. Indessen dürfte sein Verständnis nicht allzuschwer sein, wenn man eigne Lebensphasen mit der Bewertung vorher, während derselben und nachher in Betracht zieht. In einer logisch sich vollziehenden Entwicklung geistiger Kräfte bildet jedes neue Stadium eine Überwindung des vorangegangenen, obwohl aus ihm entstanden. Erweiterte Intelligenz und Erfahrung führen eben notwendigerweise zu neuer Ausnutzung vorhandener Mittel.

Wagners erste Komposition war eine Konzertouvertüre in B-dur, die bei ihrer Erstaufführung im Leipziger Theater (das damals Kgl. Sächsisches Hoftheater war) am 24. Dezember

1830 wegen eines alle vier Takte wiederkehrenden Paukenschlags im fortissimo mit schallendem Gelächter aufgenommen wurde. Mit der ihm eignen Schonungslosigkeit in der Selbstbeurteilung schilderte der Meister später in seiner „Autobiographischen Skizze“*) den Hergang in folgender humorvoller Weise: „Das Publikum ging aus anfänglicher Bewunderung über die Hartnäckigkeit des Paukenschlägers in unverhohlenen Unwillen, dann aber in eine mich tief betrübende Heiterkeit über. Diese erste Aufführung eines von mir komponierten Stückes hinterließ auf mich einen großen Eindruck.“ — Das nächste Jahr 1831, in dem Wagner sein achtzehntes Lebensjahr vollendete, brachte zugleich mit dem gründlichen Studium des Kontrapunktes und der Fuge beim Thomaskantor Theodor Weinlig in Leipzig (Wagner war als Student der Philosophie immatrikuliert worden) eine Klaviersonate in B-dur und eine Polonäse in D (vierhändig). Die beiden Kompositionen erschienen 1832 als op. 1 und 2 bei Breitkopf & Härtel. Weiter entstanden die Klavierphantasie in Fis-moll und zwei Konzertouvertüren in D-moll und C-dur. Von den letzten beiden Werken gelangte die D-moll-Ouvertüre am 23. Februar 1832 im Gewandhaus zu Leipzig „mit aufmunterndem Beifall“ unter August Pohlenz' Leitung zur Wiedergabe, unmittelbar darauf (am 16. März 1832) Wagners Ouvertüre zu Raupachs „König Enzio“ wiederum im Theater, am 30. April die C-dur-Ouvertüre im Leipziger Gewandhause. Angeregt durch den hübschen Erfolg schritt der strebsame junge Musiker zur Erweiterung der Kompositionsform. Nicht umsonst hatte er Beethovens neunte Sinfonie, von der er einen zweihändigen Klavierauszug anfertigte und vergeblich bei Schott in Mainz unterzubringen suchte, mit Feuereifer studiert; ihr Eindruck gebar im März 1832 die C-dur-Sinfonie, in der doch bereits unabweisbare Kennzeichen der späteren, schöpferischen Begabung deutlich zutage treten, da-

*) Gesammelte Schriften, Bd. I, S. 7 ff.

neben noch Lieder zu Goethes „Faust“, wohl veranlaßt durch den in jenen Märztagen erfolgten Tod des Altmeisters, und eine Szene nebst Arie. Der Sommer brachte in Prag die Bekanntschaft mit Tomaschek und dem Konservatoriumsdirektor Dionys Weber, der unter anderen Tondichtungen Wagners auch die C-dur-Sinfonie mit seinem Orchester aufführte. Der Orchesterverein „Euterpe“ in Leipzig bot dasselbe Werk zu Weihnachten 1832, das Gewandhaus am 10. Januar 1833. Es ist dann späterhin wiederholt (auch in Berlin) zur Wiedergabe gelangt, nachdem es lange Zeit hindurch für verloren galt und durch Professor Fürstenau zu Dresden in einem Koffer wiedergefunden worden war, den Wagner im Jahre 1849 bei seiner Flucht im Hause des Tenors Tichatschek zurückgelassen hatte. Der Meister war durch die Entdeckung des Jugendwerks derartig entzückt, daß er es am 24. Dezember 1882, mithin kurz vor seinem Tode, als Geburtstagsüberraschung für seine Gattin Cosima in Venedig aufführte; Graf Coutin stellte ihm hierzu Saal und Orchester bereitwillig zur Verfügung. Der italienische Kritiker Filippo Filippi schrieb damals über die C-dur-Sinfonie, die er unter des Meisters Leitung hören durfte: „Der Stil des Werkes ist eine Nachahmung Beethovens, bewahrt aber vollkommene Individualität. Die Gedanken sind neu, voller Impuls, prachtvoll harmonisch, bewunderungswürdig entwickelt und in einer Weise instrumentiert, die bereits Spuren dessen zeigt, was die polyphone Art seines letzten Stils ausmacht.“ In der deutschen Reichshauptstadt war die Kritik nicht so überschwenglich; sie bewertete das Werk als Zeugnis eines Werdenden, wünschte ihm aber weiterhin nicht das anspruchsvolle Relief des Konzertsaals zugewiesen, vielmehr einen kleinen, intimen Kreis von Kennern, denen die Psychologie der Genesis möglich sei.

Und gleichwohl bedeutete die vielfache Aufführung von Werken Wagners im Beginn der dreißiger Jahre den entscheidenden Wendepunkt im Leben des jungen Musikers. Auf

Einladung seines Bruders, des Regisseurs und Sängers Albert Wagner, ging Richard im Januar 1833 nach Würzburg, übernahm hier gegen eine Monatsgage von zehn Gulden die Leitung des Chors und begann mit der Opernkomposition. Der Entwurf zur „Hochzeit" wurde endgültig aufgegeben; dafür nahm Wagner im Anfang Mai nach Schluß der Theaterspielzeit die Textdichtung zur dreiaktigen Oper: „Die Feen" (nach Gozzis: „Die Frau als Schlange") in Angriff und hatte am 6. August bereits die Komposition des ersten Aufzugs beendet. Die neue Arbeit fesselte ihn derart, daß er einen Ruf als Musikdirektor nach Zürich ablehnte. Endlich war ihm klar, daß hier auf dem Gebiete der Oper (beziehungsweise des musikalischen Dramas) der Schwerpunkt seiner schöpferischen Kraft ruhe. Am 1. Dezember war auch der zweite Akt der „Feen", am 1. Januar 1834 die ganze Partitur fertig. Wagner wandte sich nach Leipzig, um hier eine Aufführung durchzusetzen. „Beethoven und Weber waren meine Vorbilder," schreibt er a. a. O., „in den Ensembles war vieles gelungen, besonders versprach das Finale des zweiten Aktes große Wirkung." In Leipzig kam Heinrich Laube seinen Plänen bereitwillig entgegen. Die „Feen" wurden angenommen, die Erstaufführung war bereits angekündigt, die Verhandlungen mit Direktor Ringelhardt und Regisseur Hauser führten indessen zum Abbruch. „Wir sind durch die Erfolge der Franzosen und Italiener auf unsrer heimatlichen Bühne außer Kredit gesetzt, und die Aufführung unsrer Opern ist eine zu erbettelnde Gunst. Die Aufführung meiner ‚Feen' ward auf die lange Bank geschoben." Das bedeutete eine schwere Enttäuschung für den Einundzwanzigjährigen! Sie veranlaßte ihn zum Nachdenken darüber, warum der strenge Stil der deutschen Oper der italienischen und französischen Konkurrenz weichen müsse. Die durchaus unbedeutende Musik selbst konnte es nicht sein; so schien ihm der Stoff, aus dem die Musik namentlich Bellinis gemacht war, glücklicher und geeigneter, warmes

Leben zu verbreiten, als „die ängstliche besorgte Gewissenhaftigkeit, mit der wir Deutsche meist nur eine erquälte Scheinwahrheit zustande brachten. Die schlaffe Charakterlosigkeit unsrer heutigen Italiener, sowie der frivole Leichtsinn der neuesten Franzosen schienen mir den ernsten, gewissenhaften Deutschen aufzufordern, sich der glücklicher gewählten und ausgebildeten Mittel seiner Nebenbuhler zu bemächtigen, um es ihnen dann in Hervorbringung wahrer Kunstwerke entschieden zuvor zu tun". Solche Erkenntnis drückte ihm die Feder in die Hand. Er schrieb für Laubes „Zeitung für die elegante Welt" einen Artikel über „die deutsche Oper" (erschienen am 10. Juni 1834), in dem er eine Reform der deutschen Oper in der Richtung auf das Musikdrama hin anregte. Damit vollzog er bewußt aus der Not innerer und äußerer Enttäuschung heraus den ersten Schritt auf dem Pfade, der ihn seiner neuen Kunst entgegenführen sollte.

Unmittelbar darauf, während eines Sommeraufenthalts in Teplitz, erstand der Entwurf zur zweiaktigen Oper: „Das Liebesverbot" in Text und Musik nach Shakespeares: „Maß für Maß," als Extrem zur bisherigen Richtung, eine Konzession an das junge Europa: „Der Sieg der freien, offenen Sinnlichkeit über puritanische Heuchelei." Ein Jahr ging dahin, bevor er (im August 1835) die Komposition des „Liebesverbots" wieder aufnahm und beendete. Es war das in Magdeburg, wo er als Musikdirektor die Theaterleitung übernommen und seine spätere erste Gattin Wilhelmine Planer kennen gelernt hatte. Hier sollte denn auch das „Liebesverbot" in Szene gehen. Geldschwierigkeiten, mit denen die Direktion zu kämpfen hatte, beschleunigten die Vorbereitungen. Man hatte indessen die Rechnung ohne die Zensurbehörde gemacht, die eine Titeländerung in: „Die Novize von Palermo" verlangte. Ein wahrer Unstern waltete über dem Werke. Infolge des schnellen Einstudierens (zwölf Tage blieben nur bis zum Abgange der

ersten Sänger) war keiner der Mitwirkenden mit seiner Rolle vertraut. „Die Vorstellung (29. März 1836) war allen wie ein Traum, kein Mensch konnte einen Begriff von der Sache bekommen; dennoch wurde, was halbwegs gut ging, gehörig applaudiert.“ Die zweite Aufführung kam nicht zustande wegen mangelnden Besuchs und Zwistigkeiten unter den Sängern. Wagner selbst hielt von der Komposition nicht viel: „Wer sie mit der der ‚Feen‘ zusammenhalten würde, müßte kaum begreifen können, wie in so kurzer Zeit ein so auffallender Umschlag der Richtungen sich bewerkstelligen konnte: Die Ausgleichung beider sollte das Werk meines weiteren künstlerischen Entwicklungsganges sein.“ — Im Jahre 1840 hat Wagner das „Liebesverbot“ noch einmal beim Renaissance-Theater in Paris eingereicht, wo die Direktion das Werk annahm, aber wegen plötzlichen Bankrotts nicht zur Aufführung bringen konnte. Der Meister schrieb damals: „Alle Mühe, alle Hoffnungen waren also vergebens gewesen. Ich gab nun mein ‚Liebesverbot‘ gänzlich auf; ich fühlte, daß ich mich als sein Komponist nicht länger achten konnte.“ Dieser Ansicht ist er auch später treu geblieben; als er im Jahre 1866 die Partitur des verfehlten Werks König Ludwig II. von Bayern überreichte, trug die Handschrift folgende Widmung:

„Ich irrte einst und möcht' es nun verbüßen:
Wie mach' ich mich der Jugendsünde frei?
Ihr Werk leg' ich demütig dir zu Füßen,
Daß deine Gnade ihm Erlöser sei!“

Es folgt dann die schwere Zeit der Sorgen und Entbehrungen in Königsberg und Riga, die Ablehnung des „Liebesverbots“ in Berlin (Königstädtisches Theater) und Leipzig „wegen des frivolen Inhalts“, die Verheiratung mit Wilhelmine Planer. Besonders das Jahr, das Wagner in Königsberg zubrachte, ging durch die kleinlichsten, wirtschaftlichen und Geldnöte gänzlich für seine Kunst verloren. Nur eine einzige Ouvertüre schrieb er: „Rule Britannia,“ deren

Handschrift erst kürzlich in England wieder aufgefunden ist. Allein in all der äußeren Bedrängnis ließ Wagner gleichwohl seine Lebenspläne nicht aus dem Auge. Seine Blicke waren auf Paris und Meyerbeer gerichtet, wo die „Große Oper" Triumph über Triumph feierte. Er erkannte, daß ihm vielleicht auf diesem Wege das Glück erblühen könnte, schrieb nach einem Zeitromane den Operntext zu: „Die hohe Braut" und schickte ihn an Scribe nach Paris, der zwar einen sehr liebenswürdigen Brief mit aussichtsreichen Phrasen zurücksandte, weiter aber nicht einen Finger rührte. Immerhin hatten diese Dinge den Blick noch fester auf die „Große Oper" als zuvörderst einzig erstrebenswertes Ziel gerichtet, das ihn aller Miseren überheben konnte, und von dem aus er weitere künstlerische Gesichtspunkte ins Auge zu fassen hoffte. „Als ich daher von neuem das Bedürfnis fühlte, eine größere Arbeit zu unternehmen, verzichtete ich gänzlich auf eine schnell und in der Nähe zu bewirkende Aufführung derselben: ich nahm irgendein bedeutendes Theater an, das sie einst aufführen sollte, und kümmerte mich nun wenig darum, wo und wann sich das Theater finden werde. So verfaßte ich den Entwurf zu einer großen tragischen Oper in fünf Akten: ‚Rienzi, der Letzte der Tribunen'; ich legte ihn von vornherein so bedeutend an, daß es unmöglich ward, diese Oper — wenigstens zum erstenmal — auf einem kleinen Theater zur Aufführung zu bringen. Außerdem ließ es auch der gewaltige Stoff gar nicht anders zu, und es herrschte bei meinem Verfahren weniger die Absicht als die Notwendigkeit vor." — Der Plan zur Bearbeitung des Eduard Lytton Bulwerschen Romans „Rienzi" für die Bühne entstand im Juni 1837 in Dresden, die Textdichtung im Frühjahr 1838 während der Kapellmeistertätigkeit Wagners in Riga. Die Komposition wurde im Anfang August (nach russischer Zeitrechnung am 26. Juli) desselben Jahres in Angriff genommen; Mitte Mai 1839 waren nicht nur erster und zweiter Aufzug zu „Rienzi" fertig, sondern auch die Übersetzung des Textes ins Französische. Man ersieht

aus diesen Vorbereitungen, daß Wagners ganze Hoffnungen sich auf Paris konzentrierten. Er schrieb an A. Lewald, den bekannten Herausgeber der Stuttgarter Zeitschrift „Europa“: „Ich bin nun einmal mit meinen Hoffnungen und Plänen nicht tot zu machen ... Und Gott wird in Verwunderung darüber, daß ein deutscher Literat einem armen deutschen Komponisten in Paris zu Ehren verholfen hat, gar nicht gleich wissen, was für einen Segen er Ihnen schenken soll.“ — Ohne die erforderlichen Mittel in der Tasche, vor seinen Gläubigern in Riga über die Grenze fliehend, erreichte Wagner von Pillau aus nach stürmischer Seefahrt, verschlagen in die Bucht von Sandwike, einen Hafen der norwegischen Küste, über London im August 1839 Boulogne, wo Meyerbeer gerade weilte. Er wurde mit dem Beherrscher der Großen Oper bekannt und legte ihm die beiden fertigen „Rienzi“-Aufzüge zur Prüfung vor. Meyerbeer erkannte mit seiner musikalischen Intelligenz sofort die Bedeutung Wagners aus dem Bruchstücke. Selbstverständlich fühlte sich seine Eitelkeit außerordentlich geschmeichelt, daß ein so begabter Stürmer und Dränger ihm hier in diesem Werke vielfache Komplimente machte, daß seine Methode Nachahmung fand. So gab Meyerbeer dem armen deutschen Komponisten Empfehlungen für die Direktoren der Großen Oper, des Renaissance-Theaters, für den Dirigenten der Konservatoriumskonzerte Habeneck und den Verleger Moritz Schlesinger in Paris an die Hand.

Mit all diesen Dingen fiel merkwürdigerweise die Idee des „Fliegenden Holländer“ zusammen. Während Wagner die Komposition des „Rienzi“ in Angriff nahm, vermittelte ihm ein Aufsatz Heinrich Heines im „Salon“ die Bekanntschaft mit der Holländer-Sage. Den nachhaltigen Eindruck vertiefte dann die Überfahrt von Pillau bis London auf einem den Stürmen preisgegebenen Segelschiffe (Juli 1839), dessen Mannschaft an das Gespensterschiff und den fliegenden Holländer glaubte. Der Aufenthalt in den norwegischen Schären

fügte den gewonnenen Eindrücken das düstere szenische Bild hinzu, so daß der „Fliegende Holländer", das Morgenrot des deutschen Musikdramas, in der Idee so gut wie fertig dastand, ehe Wagner sich der Komposition der zweiten Hälfte seines „Rienzi" zuwandte.

Das musikalische Leben in Paris enttäuschte den deutschen Komponisten außerordentlich. Wohl fand er in Habenecks Konzerten hochkünstlerische Anregungen, und einer Aufführung von Beethovens Neunter Sinfonie im Konservatorium verdanken wir die im Januar 1840 komponierte „Faust"-Ouvertüre; dafür war der Eindruck, den Wagner von der Großen Oper erhielt, ein um so niederdrückenderer. Er hatte seine ganze Hoffnung als Schaffender auf dieses Genre der Kunst gesetzt und sah sich nunmehr einer Äußerlichkeit der ganzen Aufmachung und Wirkung gegenüber gestellt, die ihn abschrecken mußte. Das ganze französische Wesen berührte ihn zunächst unsympathisch; gleichwohl hoffte er mit ihm sich abzufinden und die reichen Mittel, die hier wenig künstlerischen Zwecken verfügbar gemacht wurden, in den Dienst seiner künstlerischen Intentionen zu stellen und damit zu reussieren. So äußerte er sich auch in der 1851 erschienenen „Mitteilung an meine Freunde",*) indem er von den ersten Eindrücken in Paris schrieb: „Es ist unnötig, die Eindrücke näher zu schildern, die Paris mit seinem Kunstwesen und Kunstgetreibe auf einen Menschen in meiner Lage machen mußte; in dem Charakter meiner Tätigkeit und Unternehmungen wird ihr Einfluß am leichtesten wieder zu erkennen sein. Den zur Hälfte fertigen ‚Rienzi' legte ich zunächst beiseite, und mühte mich auf jede Weise zum Bekanntwerden in der Weltstadt zu gelangen. Hierzu fehlten mir aber vor allem die persönlichen Eigenschaften: kaum hatte ich das Französische, das mir an sich instinktiv zuwider war, für das allergewöhnlichste Bedürfnis erlernt. Nicht im

*) Gesammelte Schriften, Bd. IV, S. 321.

mindesten fühlte ich Neigung, das französische Wesen mir anzueignen; aber ich schmeichelte mir mit der Hoffnung, ihm auf meine Weise beikommen zu können; ich traute der Musik als Allerweltssprache die Eigenschaft zu, zwischen mir und dem Pariser Wesen eine Kluft auszufüllen, über deren Vorhandensein mich mein inneres Gefühl nicht täuschen konnte. Wenn ich den glänzenden Aufführungen der Großen Oper beiwohnte, was übrigens nicht häufig geschah, so stieg mir eine wollüstige, schmeichlerische Wärme auf, die mich zu dem Wunsche, zu der Hoffnung, ja zu der Gewißheit erhitzte, hier noch triumphieren zu können: dieser Glanz der Mittel, von einer begeisternden künstlerischen Absicht verwendet, schien mir der Höhepunkt der Kunst zu sein, und ich fühlte mich durchaus nicht unfähig, diesen Höhepunkt zu erreichen. Außerdem entsinne ich mich einer sehr bereitwilligen Stimmung, mich an allen Erscheinungen jener Kunstwelt zu erwärmen, die irgendwie meinem Ziele verwandt sich darstellten: das Seichte und Inhaltslose verdeckte sich mir durch einen Glanz der sinnlichen Erscheinung, wie ich ihn noch nie wahrgenommen hatte. Erst später kam mir zum Bewußtsein, wie ich mich dennoch hierüber durch eine fast künstlerische Erregtheit selbst täuschte" ...

Die allmähliche Erkenntnis dieser Tatsachen in Gemeinschaft mit der gesteigert-trostlosen wirtschaftlichen Lage ließ denn auch Wagner gar bald zu der Einsicht kommen, daß seines Bleibens in Paris für die Dauer nicht sei und daß er ein Tor sein würde, wenn er mit seinem „Rienzi" auf die französischen Bühnen spekuliere. Als er sich daher im Februar 1840 der Wiederaufnahme der Komposition zuwandte, stand bei ihm der Entschluß fest, daß „Rienzi" auf einer deutschen Bühne seine ersten Aufführungen zu erleben hätte; und zwar schwebte ihm das Dresdener Königliche Opernhaus als geeignetste Stätte vor. Die Weiterarbeit machte ausgezeichnete Fortschritte: Am 7. Juli war der dritte Aufzug, am 29. August der vierte, am 19. September der

fünfte, am 19. November die Partitur fertig gestellt. In der Zwischenzeit hatte der neue Direktor der Pariser Großen Oper, Léon Pillet, auf Verwenden von Meyerbeer Wagner den Auftrag erteilt, eine Oper zu schreiben. Der Komponist reichte die „Holländer"-Skizze ein. Ein Jahr später mußte Wagner erfahren, das Pillet diese Skizze dem Orchesterdirektor Dietsch zur Komposition übergeben hatte. Außer sich über solche Handlungsweise, machte er Pillet die bewegtesten Vorstellungen, erreichte aber nur das Angebot einer Entschädigung von 500 Frank. Und der arme, unter grimmer Geldnot leidende deutsche Musiker mußte den beschämenden Vergleich eingehen, um leben zu können. Später ward ihm die Genugtuung, daß sein „Fliegender Holländer" in der Komposition von Dietsch als: „Le vaisseau fantôme" bei der Erstaufführung an der Großen Oper (9. Nov. 1842) vollständiges Fiasko machte. In der Zwischenzeit war die Partitur *seines* „Fliegenden Holländers" fertig geworden. — Auch in diesem Falle hatten sich Meyerbeers Bemühungen, Wagner zu helfen, als völlig fruchtlos erwiesen, so daß man in Rücksicht auf die einflußreiche Stellung des Maestro wohl die Frage aufwerfen kann, ob nicht Meyerbeer in Wagner den kommenden Mann erkannte, der dazu bestimmt war, ihn selbst in der Gunst des Publikums abzulösen, und darum nicht über den äußerlichsten guten Willen zur Unterstützung des deutschen Komponisten hinausging. Edward Dannreuther gibt in Groves „Dictionary of Music and Musicians" solcher Ansicht unverhohlen Ausdruck, indem er sagt: „Was hat Meyerbeer für Wagner getan? Er gab ihm ein Einführungsschreiben an Léon Pillet; dabei wußte er ganz genau, daß an der Großen Oper auch nicht die geringste Aussicht für einen unbekannten, deutschen Tondichter bestand. Wagner mit seinem ‚Liebesverbot' dem Renaissance-Theater und Antenor Joly zu überweisen, war in den Augen der Pariser nicht viel mehr als ein schlechter Witz; denn das Theater hatte in demselben Jahre schon zwei- oder dreimal Bankrott

gemacht, um wieder zu erstehen, und Jolys Motto war: ‚Mon théâtre est mort, vive mon théâtre!‘ Meyerbeer stellte endlich Wagner seinem Verleger Schlesinger vor. Das ist alles, was in Paris zustande kam, will man nicht noch die Tatsache erwähnen, daß Scribe eine wichtige Szene des ‚Rienzi‘ in seinen ‚Propheten‘ aufnahm, ohne die Quelle anzugeben.“

Doch zurück zu den weiteren Schicksalen des im November 1840 beendeten „Rienzi!“

Am 4. Dezember schickte Wagner die Partitur nach Dresden zugleich mit Eingaben an König Friedrich August II. von Sachsen und den Generaldirektor, Intendanten Freiherrn von Lüttichau. Im Briefe an den letztgenannten erwähnt der Meister, daß er „Rienzi“ mit der Bestimmung für Deutschland, speziell für die Dresdner Bühne, komponiert habe und sich glücklich schätzen würde, das Werk für das neuerbaute Theater angenommen zu sehen. Es heißt da: „Ew. Exzellenz würden daher aus einem Überblick der Bücher meiner Oper ersehen, daß gerade dieses Werk vielleicht geeignet sein dürfte, auf dem Repertoire des Hoftheaters einen Platz unter denen einzunehmen, die zunächst bestimmt sein werden, nach Eröffnung des neuen Hauses in Szene zu gehen. Vielleicht würde mir selbst die Kühnheit verziehen, mit der ich es wage darauf hinzudeuten, daß in der Reihe der zur Eröffnung bestimmten Stücke gerade das Werk eines Sachsen, der sich redlich bemühte, seine besten und gereiftesten künstlerischen Kräfte seinem Vaterlande zu widmen, nicht unpassend einen schmeichelhaften Platz einnehmen dürfte.“ — In der Eingabe an den König bat Wagner, „Rienzi“ ihm widmen zu dürfen, und glaubte sich durch den Hinweis darauf einführen zu müssen, daß sein Stiefvater Geyer Mitglieder der königlichen Familie porträtiert habe. Als nach zwei Monaten eine Nachricht aus Dresden noch nicht eingetroffen war, wandte sich Wagner an Hofrat Winkler, den Redakteur der „Dresdner Abendzeitung“, mit der Bitte um Unterstützung

seines Anliegens bei der Intendanz. Am 18. März ward dann auch Meyerbeer bewogen, einige empfehlende Zeilen an die Generaldirektion in Dresden zu senden. Der Brief ist uns gleichfalls erhalten geblieben; er hat folgenden Wortlaut:

„Ew. Exzellenz werden mir vergeben, wenn ich Sie mit diesen Zeilen belästige, ich erinnere mich aber Ihrer steten Güte für mich zu lebhaft, um einem jungen interessanten Landsmann es abschlagen zu dürfen, wenn er, mit vielleicht zu schmeichelhaftem Vertrauen auf meine Einwirkung auf Ew. Exzellenz, mich bittet, sein Anliegen mit diesen Zeilen zu unterstützen. Herr Richard Wagner aus Leipzig ist ein junger Komponist, der nicht allein eine tüchtige musikalische Bildung, sondern auch viel Phantasie hat, außerdem auch eine allgemeine literarische Bildung besitzt, und dessen Lage wohl überhaupt die Teilnahme in seinem Vaterlande in jeder Beziehung verdient. Sein größter Wunsch ist, die Oper „Rienzi", deren Text und Musik er verfaßt hat, auf der neuen königlichen Bühne zu Dresden zur Aufführung zu bringen. Einzelne Stücke, die er mir daraus vorgespielt, fand ich phantasiereich und von vieler dramatischer Wirkung. Möge der junge Künstler sich des Schutzes Ew. Exzellenz zu erfreuen haben und Gelegenheit finden, sein schönes Talent allgemein anerkannt zu sehen! Ich nehme nochmals die Nachsicht Ew. Exzellenz in Anspruch und bitte Sie, mir Ihr geneigtes Wohlwollen zu erhalten."

Trotz solchen Hochdrucks der Einwirkung auf die baldige Entschließung Lüttichaus traf eine Antwort erst am 29. Juni 1841 in Paris ein. Ihre Wirkung war eine um so beglückendere: sie brachte die Annahme des „Rienzi" am Dresdner Hoftheater für die nächste Winterspielzeit. Ausschlaggebend war außer dem Werke selbst weniger der immerhin reservierte und vorsichtige Brief Meyerbeers gewesen, als vielmehr das lebhafte Eintreten des Tenors Tichatschek und

des Chordirektors Wilhelm Fischer in Dresden, die beide später treue Freunde und Vorkämpfer Wagners werden sollten. — Und nun brach bei unserm jungen Meister das heiße Sehnen nach seinem geliebten Vaterlande mit größter Nachhaltigkeit sich Bahn. Was hatte ihm der Pariser Aufenthalt, von dem er einst so viel erhoffte, anders gebracht als Sorgen und drückendste Nöte? Alle seine Pulse drängten ihn fiebernd nach Osten über den Rhein zurück. Gleichwohl hieß es auch hier: Sich in Ruhe bescheiden! Denn aus der geplanten Uraufführung des „Rienzi" während der Spielzeit 1841—42 wurde nichts, trotzdem man in Dresden schon während des Oktober 1841 mit den Proben begann. Im Januar 1842 entschloß sich die Intendanz, das Herausbringen der Oper bis zur nächsten Saison zu vertagen. Da um dieselbe Zeit Botschaften eintrafen, daß auch der inzwischen fertiggestellte „Fliegende Holländer" in Dresden und Berlin auf Annahme und Aufführung zu rechnen habe, so wäre keine Macht der Erde imstande gewesen, Wagner länger in Paris festzuhalten. „Er hatte," wie der Wagner-Forscher Lichtenberger zutreffend bemerkt, „wo nicht für immer, so doch für lange Zeit auf seinen kosmopolitischen Ruhmestraum, auf jenen glühenden Wunsch eines Pariser Erfolges, verzichtet, der sein Herz schwellen machte, als er Riga verließ. Sich in Deutschland einen Namen, eine Stellung zu machen und zur Förderung deutscher Kunst beizutragen, das war von nun an sein Ehrgeiz und seine Hoffnung." So wandte er am 7. April 1842 der französischen Kapitale den Rücken. Zwei Niederschriften Wagners aus der „Autobiographischen Skizze" und der „Mitteilung an meine Freunde" mögen den Gemütszustand schildern, in welchen den Heimatfremden die ersten Eindrücke seines Vaterlands versetzten: „Zum erstenmal sah ich den Rhein — mit hellen Tränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue" ... „Meine direkte Reise nach Dresden führte durch das thüringische Tal, aus dem man die Wartburg

auf der Höhe erblickt. Wie unsäglich heimisch und anregend wirkte auf mich der Anblick dieser mir bereits gefeiten Burg (‚Tannhäuser'), die ich — wunderlich genug! — nicht eher wirklich besuchen sollte, als sieben Jahre nachher, wo ich — bereits verfolgt — von ihr aus den letzten Blick auf das Deutschland warf, das ich damals mit so warmer Heimatfreude betrat, und nun als Geächteter*) landesflüchtig verlassen mußte!"

Der Hauch einer wärmeren, freundlicheren Welt traf ihn bei seiner Ankunft in Dresden. Tichatschek und Fischer, auch die Schröder-Devrient, hatten sich mit ihren Rollen bereits so weit vertraut gemacht, daß sie aus ihnen Bewunderung und Verehrung für den Komponisten schöpften. So fand Wagner hier Freunde, die bemüht waren, ihm alle Wege zu ebnen und, wohl auch vertraut mit dem harten Schicksale des Meisters in Paris, durch freundliche und erquickliche Eindrücke das mehrjährige Leid der Verkennung vergessen zu machen. So konnte Wagner sagen: „Nach langem Ringen in den kleinlichsten Verhältnissen, nach härtestem Kämpfen, Leiden und Entsagen unter dem liebelosen Pariser Kunst- und Lebensgetreibe, befand ich mich schnell in einer anerkennenden, fördernden, oft liebevoll entgegenkommenden Umgebung ... Ich ganz Einsamer, Verlassener, Heimatloser fand mich plötzlich geliebt, bewundert, ja von vielen mit Erstaunen betrachtet; und, dem Begriffe unsrer Verhältnisse gemäß, sollte dieser Erfolg für meine ganze Lebensexistenz eine gründlich dauernde Basis des bürgerlichen und künstlerischen Wohlbefindens werden durch meine alles überraschende Ernennung zum Kapellmeister der Königlich Sächsischen Hofkapelle." Diese Ernennung erfolgte allerdings

*) Wegen seiner Teilnahme an der revolutionären Bewegung mußte Wagner am 8. Mai 1849 aus Dresden fliehen. Liszt, bei dem er in Weimar für wenige Tage ein Asyl fand, sorgte dafür, daß der Freund unerkannt die Grenze erreichte. In die Zeit des damaligen Weimaraner Aufenthalts fällt der obenerwähnte Besuch der Wartburg.

erst nach den Aufführungen von „Rienzi“ und „Holländer“ am 2. Februar 1843. Allein wie aufmunternd der herzliche Empfang und angenehme Verkehrston im Verein mit den künstlerischen Mitteln, aus denen Wagner herausgestalten konnte, auf ihn war, geht daraus hervor, daß er während der Vorbereitungen zu „Rienzi“ die produktive Tätigkeit wieder aufnahm. Er schrieb für Hoflapellmeister Reißiger, den späteren Kollegen im Amte, unter dem Titel: „Die hohe Braut“ einen Operntext nach Königs gleichnamigem Roman, den später der Prager Konservatoriumsdirektor und Freund Wagners, Johann Friedrich Kittl, unter der veränderten Bezeichnung: „Die Franzosen vor Nizza“ komponierte; weiter aber fällt in die Monate Mai und Juni des Jahres 1842 während eines Erholungsaufenthaltes in Teplitz der Entwurf zu „Tannhäuser und Sängerkrieg auf Wartburg“ als unmittelbarer Ausfluß der ersten nachhaltigen Eindrücke, die Wagner bei seiner endlichen Rückkehr in die Heimat empfing. Er fühlte, daß er in Deutschland festen Boden unter den Füßen habe; und dieses Bewußtsein gesicherter wirtschaftlicher wie geistiger Position gab ihm auch die alte, unerschöpfliche Kraft zu erfolgreicher Arbeit.

Zu Anfang des Juli begannen die Proben. Mit Tichatschek als Vertreter der Titelpartie im „Rienzi“ war das Zusammenarbeiten ein überaus glückliches; höchste musikalische Intelligenz und warme Freundschaftsgefühle kamen hier allen Intentionen entgegen. Etwas umständlicher und beschwerlicher war die Sache bei der Schröder-Devrient, die den Adriano zu kreieren hatte. Sie zeigte sich nicht frei von Eigenwilligkeit und Divalaunen, konnte daher auch keinerlei Kritik an ihrem Gesange vertragen; außerdem paßte ihr die Partie im Anfang ganz und gar nicht. Als daher Wagner sich einmal während der Probe einige Bemerkungen über ihren Gesang und ihre Auffassung erlaubte, wurde sie fuchswild, warf ihm die Noten vor die Füße und schrie, in heftiger Erregung den Saal verlassend: „Sing' er den Kerl allein!“

So berichtet wenigstens Frau Kriete-Wuest, die damals neben der Schröder-Devrient die Rolle der Irene sang und erst im Beginn der neunziger Jahre starb, im „Berliner Börsen-Courier". Diese Art des Sichgebens stimmt allerdings vollständig mit der Äußerung überein, welche die gefeierte Sängerin dem Meister nach der ersten „Tannhäuser"-Aufführung über ihre Venuspartie ins Gesicht sagte: „Sie sind ein Genie, aber Sie schreiben so verrücktes Zeug, daß man es kaum singen kann!" — Natürlich handelte es sich dabei nur um vorübergehende, der Reizbarkeit und Nervosität entsprungene Stimmungen, die immer seltener vorkamen, je weiter die Darsteller in ihre Rollen hineinwuchsen und mit der Partitur wie mit den Absichten des Komponisten vertraut wurden. Schließlich erbat man sich den Rat und das Urteil Wagners, bis der Enthusiasmus für das Werk bei allen Mitwirkenden in hohen Wellen flutete, auch bei den unter des Geigers Lipinski Leitung stehenden Mitgliedern der Königlichen Kapelle, wie beim Chore. Hier waltete Chordirektor Fischer seines Amts. Da die gewöhnliche Anzahl von Sängern für die große Wirkung der Massenszenen bei weitem nicht ausreichte, hatte Fischer aus dem Garnisonsängerchor Verstärkungen einbezogen und durch unablässiges, sorgfältiges Studium eine Ausgeglichenheit des Klangs, eine Kunst der Nuancierung zuwege gebracht, für die auch Wagner nur Worte höchster Anerkennung fand. Für Kostüme und Dekorationen in stilgetreuer, geschmackvoller Aufmachung hatte Hofschauspieler Ferdinand Heine, für die großartigen Wirkungen der Gruppen und für die Pantomime im zweiten Aufzug Ballettmeister Lepitre gesorgt. — Natürlich war von dem Enthusiasmus aller am Werke Beteiligten für „Rienzi" so viel an die Öffentlichkeit durchgesickert, daß die Erwartungen bei den Dresdnern hochgespannt waren.

Am 20. Oktober 1842 fand die erste Aufführung von Wagners „Rienzi" an der Hofoper in Dresden statt und

bedeutete trotz sechsstündiger Dauer einen vollen jubelnden Erfolg. Der im Zuschauerraum anwesende Komponist wurde stürmisch gerufen; mit einem Schlage war er der Held des Tages geworden, dem die allgemeine Begeisterung in hohen Wogen entgegenschlug. Die Chronisten führen als besten Beweis für die außerordentliche Wirkung die Tatsache an, daß das Publikum von 6 bis 12 Uhr abends auf seinen Plätzen verharrte, während man für gewöhnlich zu jener Zeit um 10 Uhr ins Bett zu gehen pflegte. — Wagner erzählte später im engen Freundeskreise, daß er nichts Eiligeres zu tun hatte, als am Tage nach der Uraufführung ins Hoftheater zu gehen und dort Streichungen vorzunehmen. „Ich glaubte nicht, daß die Intendanz das Stück wieder geben würde. Nach 2 Uhr kam ich wieder hin, um zu sehen, ob nach meinen Änderungen gestrichen sei. Ich glaubte nicht eher wieder einem Sänger oder Musiker unter die Augen treten zu können. Da sagten sie mir: ‚Herr Wagner, wir sollen das nicht streichen und auch das nicht!‘ Da fragte ich: ‚Warum denn?‘ — ‚Ja, Herr Tichatschek ist dagewesen, der sagte, wir sollen es nicht streichen!‘ Ich lachte. Ist Tichatschek unter deine Feinde gegangen? Am Abend fragte ich ihn darum. Da traten ihm Tränen in die Augen und er sagte: ‚Ich lasse mir nichts streichen, es war himmlisch!‘“ — Bei der fünfzigjährigen Jubelfeier des „Rienzi“ im Jahre 1892 kam ein Brief Wagners aus der Zeit der ersten Dresdner „Rienzi“-Aufführungen an einen Pariser Freund zur Veröffentlichung, der diese Tatsachen bestätigt. Es heißt dort mit Bezug auf die Oper: „Das Merkwürdigste ist mir die Ausdauer des Publikums; ich habe so viel als möglich gekürzt, immer aber dauert die Oper noch bis halb 11 Uhr, und noch bei keiner Vorstellung haben wir gesehen, daß ein Platz leer geworden wäre: mit der äußersten Spannung und Aufmerksamkeit hält alles bis zum letzten Sinken des Vorhanges aus. Und das will für Dresden etwas heißen! Als ich an das Kürzen ging, mußte ich

wunderliche Erfahrungen machen; die Sänger sagten: ‚Es ist furchtbar anstrengend!', aber keiner wollte sich etwas streichen lassen. Tichatschek habe ich völlig fußfällig beschworen, sich aus seiner entsetzlich angreifenden Partie etwas herausnehmen zu lassen: Keine Möglichkeit! Immer war seine Antwort: ‚Nein, denn es ist zu himmlisch! Es ist zu himmlisch!'" — Auch die öffentliche Kritik schloß sich solcher Meinung an. So schrieb der Dresdner Korrespondent, der im Jahre 1834 von Robert Schumann in Leipzig gegründeten „Neuen Zeitschrift für Musik": „Ich sage es aus inniger Überzeugung: Schade um jeden Takt, der herausgenommen werden muß! Zu meiner und vieler Musikfremde Beruhigung im Interesse des jungen Komponisten höre ich eben, daß derselbe für die nächste Vorstellung viele Abkürzungen vorgenommen hat; eigentümlich und zugleich schmeichelhaft für Wagner ist es aber, daß diese Kürzung bei den Sängern selbst Widerstand finden soll."

Daß die außerordentlich günstige Aufnahme des „Rienzi" von entscheidender Bedeutung für die Gestaltung der Zukunft seines Schöpfers war, braucht kaum gesagt zu werden, zumal den unmittelbar der Uraufführung (bis 1. November) folgenden beiden Wiederholungen derselbe begeisterte Empfang zuteil ward. Die Dresdner Intendanz glaubte nichts Besseres tun zu können, als den „Fliegenden Holländer" sofort noch für die laufende Saison anzunehmen (er kam am 2. Januar 1843 am Hoftheater heraus) und Wagner ein Honorar von dreihundert Talern zu übermitteln mit dem Bemerken, daß die gewöhnliche Vergütung nur in zwanzig Louisdor bestehe, daß man aber in diesem außergewöhnlichen Falle von dem Brauche absähe. Wagner war von dieser Großmut des Herrn von Lüttichau nicht sonderlich erbaut; wenigstens hatte er nach dem tiefgehenden Erfolge des „Rienzi" wohl mehr erwartet — eine Summe die ihn instand gesetzt haben würde, seine Schulden in Magdeburg, Paris und Dresden zu einem Teile zu decken. Er spricht daher den festen Vorsatz aus,

sich in Zukunft nicht von der Gnade einer Theaterleitung abhängig zu machen, vielmehr selbst seine Bedingungen vorzuschreiben, und recht ironisch klingt es, wenn er seinen Pariser Freunden schreibt: „Kinder, wir müssen doch auch wieder zusammenkommen! Laßt nur erst meine Opern wackere Zinsen tragen; sind die Gläubiger fertig, so kommen die Gläubigen daran!“ — Ein Hinweis auf die Tantiemen, die Wagners Werke später abwarfen und noch abwerfen, auf die Honorare, mit denen sich moderne Komponisten die ersten Aufführungen ihrer Werke bezahlen lassen, wird allerdings die damalige Abfindungssumme für die drei ersten Wiedergaben des „Rienzi“ mit dreihundert Talern als recht wirtschaftlich bemessen kennzeichnen.

Im November 1842 finden wir Wagner in Leipzig bei Verwandten und im Verkehre mit Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann und Heinrich Laube. Am 26. November wurden Bruchstücke aus „Rienzi“ im Gewandhauskonzerte unter Mendelssohn vorgeführt. Nicht lange danach brachte Laube in seiner „Zeitung für die elegante Welt“ Richard Wagners „Autobiographische Skizze“ mit einer eignen Einführung und einem Porträt des Komponisten von Kietz. Man wurde in Deutschland auf Wagner aufmerksam und für ihn interessiert.

Da der Tod des Musikdirektors Rastrelli eine Lücke in den Bestand des Künstlerpersonals an der Dresdner Oper gerissen hatte, fand Wagner Gelegenheit, die weitere Leitung seines „Rienzi“ selbst zu übernehmen und dirigierte am 12. Dezember zum erstenmal sein Werk. Daß das Erscheinen des jungen, vielgefeierten Komponisten am Dirigentenpulte Anlaß zu allerlei hoffnungsvollen Mutmaßungen bezüglich der Stellenbesetzung geben mußte, war klar. Und in der Tat trat nach der „Holländer“-Premiere die Intendanz mit Wagner in Unterhandlung wegen seiner Anstellung als Kapellmeister. Die Bedingung eines Probejahres lehnte er glattweg ab. Am 10. Januar 1843 (acht Tage nach der Urauf-

führung des „Holländer") leitete Wagner Webers „Euryanthe" als Probevorstellung, erhielt vor andern Bewerbern den Vorzug und wurde am 2. Februar feierlich zum Königlich Sächsischen Hofkapellmeister neben Reißiger mit einem Jahresgehalt von fünfzehnhundert Talern ernannt. In der „Mitteilung an meine Freunde" hat der Meister etwa zehn Jahre später sich dahin ausgesprochen, daß er mit sehr skeptischen Gefühlen der äußerlichen Rangerhöhung und Auszeichnung entgegensah, weil er für seine dichterische Freiheit im Schaffen fürchtete. Man wird jedenfalls hierbei zu berücksichtigen haben, daß die Niederschrift solcher Anschauung im Juli 1851 erfolgte, mithin zu einer Zeit, wo Wagner vom Züricher Exil aus als politischer Flüchtling reiche Gelegenheit hatte, die Konsequenzen aus allen diesen Werdeprozessen zu ziehen und sie in ihrer Entwicklung auf die eigne Lebensgestaltung zu kontrollieren. Hier die Meinungsäußerung: „Gegen meine wenigen nähern Freunde äußerte ich meine innerliche Abneigung und mein darauf begründetes Bedenken gegen die Annahme der mir in Aussicht gestellten Hofkapellmeisterstelle unverhohlen. Sie konnten mich nicht begreifen; und das war natürlich, denn ich selbst konnte eben nur meine innerliche Abneigung, nicht aber vom praktischen Verstande begreifliche Gründe derselben ausdrücken. Der Rückblick auf meine bisherigen zerrütteten, kummervollen äußern Verhältnisse, die von nun an sicher geordnet werden sollten; dann aber die Annahme, daß ich bei der gewonnenen, mir so günstigen Stimmung der Umgebung, und namentlich bei dem bestechend schönen Bestande der vorhandenen Kunstmittel, jedenfalls viel Gutes für die Kunst zutage fördern können würde, bekämpften, wie bei noch mangelnder Erfahrung gerade nach dieser Seite hin leicht erklärlich ist, bald siegreich meine Abneigung. Das Innewerden der hohen Meinung, die man gewohnterweise von einer solchen Stellung hegt; der Glanz, in dem meine Beförderung zu ihr andern erschien, blendeten auch mich endlich, einen außerordentlichen

Glücksfall in dem zu ersehen, was sehr bald die Quelle eines zehrenden Leidens für mich werden sollte. Ich ward — froh und freudig! — Königlicher Kapellmeister.... Die sinnlich behagliche Stimmung, die mir durch den Umschwung meiner äußern Verhältnisse gekommen war und durch den ersten Genuß einer gesicherten Lebenslage, namentlich aber auch einer öffentlichen Zuneigung und Bewunderung, sich bis zu einem wollüstig freudigen Selbstgefühle steigerte, verführte mich bald immer gründlicher zur Verkennung und Mißverwendung meines eigentlichen Wesens, wie es sich bis dahin mit notwendiger Konsequenz entwickelt hatte. Zunächst täuschte mich die immerhin wohl nicht durchaus grundlose Annahme eines schnellen, oder — wenn langsameren — doch unausbleiblichen, lohnbringenden Erfolges meiner Opern durch ihre Verbreitung über die deutschen Theater. Verführte mich der hartnäckige Glaube hieran in der Folge immer mehr zu Opfern und Unternehmungen, die bei ausbleibendem Erfolg meine äußern Verhältnisse von neuem zerrütten mußten, so lenkte der ihm zugrunde liegende, mehr oder weniger auf hastigen Genuß zielende Trieb, mich eine Zeitlang unmerklich auch von meiner eingeschlagenen künstlerischen Richtung ab." ...

Zunächst mögen an dieser Stelle noch einige weitere Daten über die Schicksale des „Rienzi" angeführt sein, soweit sie von Bedeutsamkeit für die Geschichte des Werkes selbst sind. Freilich wird man sich angesichts der verhältnismäßig kleinen Ausbeute immer gegenwärtig zu halten haben, daß im Zeitraume von drei Jahren (vom 20. Oktober 1842 bis 19. Oktober 1845) außer „Rienzi" auch noch der „Fliegende Holländer" und „Tannhäuser" in Szene gingen, die mit ihrer vollkommen veränderten, auf das Musikdrama der Zukunft direkt zusteuernden Tendenz naturgemäß die Bedeutung des „Rienzi" mit seinem Zugeständnisse an den herrschenden Geschmack der großen Oper in den Hintergrund drängen mußten. Fühlten sich auch Publikum wie Kritik

vom „Holländer“, namentlich aber vom „Tannhäuser“ in ihren Erwartungen vollständig enttäuscht, verwirrt und unbefriedigt, so daß den Meister das Gefühl vollkommenster Vereinsamung übermannte, so beschäftigten doch die Werke die Öffentlichkeit aufs lebhafteste, wie jeder neue Stoff, der von einer anerkannten Autorität gleichsam als zu lösendes Problem einer rückständigen Zeit vorgelegt wird. — Da die Schröder-Devrient am 1. April 1843 aus dem Verbande der Dresdener Hofbühne ausschied, währte es bis 19. November desselben Jahres, ehe man einen Ersatz für die Partie des Adriano gefunden hatte und „Rienzi“ wieder in Szene gehen lassen konnte. Aus Hamburg war im Oktober 1843 die Nachricht eingetroffen, daß die Oper dort angenommen worden sei. Am 12. März 1844 begab sich Wagner zu den letzten Proben nach der Hansastadt, um hier die Erstaufführung am 21. März selbst zu leiten. Im September 1844 erschien „Rienzi“ im Verlage von C. F. Meser in Berlin, am 20. September fand die denkwürdige „Rienzi“-Aufführung in Dresden statt, der Meyerbeer und Spontini beiwohnten.

Eingehendere Berücksichtigung verdient noch die Berliner „Rienzi“-Premiere am 26. Oktober 1847, die im Gegensatz zu Dresden und Hamburg derartig ungünstig abschnitt, daß man von einem Mißerfolge reden konnte, der jedenfalls die nicht unbedenkliche Konsequenz nach sich zog, daß sich die Berliner Kritik einmütig gegen Wagner und sein Werk wandte. Es hatte lange gewährt, bis der Meister seine Oper am königlichen Opernhause, das bereits im Januar 1844 den „Holländer“ herausbrachte, durchsetzte. In der zweiten Hälfte des Dezember 1845 finden wir Wagner in Berlin, um beim Generalintendanten von Küstner die Annahme des „Rienzi“, gleichzeitig auch des „Tannhäuser“, zu erreichen. Allein die endgültigen Vorbereitungen für „Rienzi“ wurden erst im September 1847 begonnen, nachdem bereits „Lohengrin“ bis zum dritten Aufzuge fertig vorlag und damit die

Interessen des Meisters wieder auf ein neues Werk abgelenkt waren, das eine noch viel weiter vorgeschobene, künstlerische Etappe bedeutete, als „Tannhäuser“. Was war natürlicher, als daß Wagner, der im September 1847 nach Berlin kam, um die Einstudierung des „Rienzi“ vorzunehmen, nun beim Intendanten wie beim König auch noch für eine Wiedergabe des „Lohengrin“ an der Königlichen Bühne eintrat. „Es dünkte mich,“ schrieb er noch im März 1873 an den Vorstand des Berliner Wagner-Vereins, „gerade dieses Werk gehöre dorthin, wohin sich die Blicke aller derjenigen richteten, welche eine echte Wiederbelebung des deutschen Geistes ersehnten. Mein Wunsch blieb unerfüllt: es wurde mir unmöglich gemacht, an die rechte Stelle zu gelangen.“ — Nun wird man sich, um den Abfall des „Rienzi“ in Berlin zu verstehen, zweierlei vergegenwärtigen müssen: Einmal die grundsätzliche Wandlung, die seit der Vollendung der „Rienzi“-Partitur (1840) in sieben Jahren sich in der ganzen künstlerischen Anschauung Wagners vollzogen und, ebenmäßig gesteigert, im „Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ betätigt hatte; weiter die absolut wahre Art des Meisters, mit der eignen Bewertung des überwundenen Standpunktes in keiner Weise zurückzuhalten. Bekennt er doch selbst: „Ich verstand nicht anders als sehr stümperhaft zu lügen. Nichts schadete mir z. B. mehr, als daß ich, im Gefühl des Bessern, was ich zu leisten vermochte, in einer Ansprache an das Künstlerpersonal beim Beginn der Generalprobe, das Übertriebene der Anforderungen für den Kraftaufwand, der sich im ‚Rienzi‘ vorfand und dem die Künstler mit großer Anstrengung zu entsprechen hatten, als eine von mir begangene ‚künstlerische Jugendsünde‘ bezeichnete: die (Berliner) Rezensenten brachten diese Äußerung ganz warm vor das Publikum und gaben diesem sein Verhalten gegen das Werk an, das der Komponist selbst als ein ‚durchaus verfehltes‘ bezeichnet hätte und dessen Vorführung vor das kunstgebildete Berliner Publikum somit eine züchtigungswerte Frechheit sei.

So hatte ich meinen geringen Erfolg in Berlin in Wahrheit mehr auf meine schlecht gespielte Rolle des Diplomaten, als auf meine Oper zu beziehen, die, wenn ich mit vollem Glauben an ihren Wert und an meinen Eifer, diesen Wert zur Geltung zu bringen, an das Werk gegangen wäre, vielleicht dasselbe Glück gemacht hätte, was Werken von bei weitem geringerer Wirkungskraft dort zuteil wurde." ... Die für den Geburtstag des Königs auf den 15. Oktober angesetzte Erstaufführung von „Rienzi" mußte wegen Erkrankung der Ireue-Darstellerin, Fräulein Tuczek (Rienzi sang Pfister, Adriano Frau Schlegel-Köster), auf 26. Oktober verschoben werden. Trotzdem das Werk auf allerhöchsten Befehl gegeben wurde, wohnte der König der Vorstellung nicht bei; auch sein Generalmusikdirektor Giacomo Meyerbeer war kurz zuvor „in eiligen Geschäften" abgereist. Die ungünstige Meinung, die nach Wagners undiplomatischer Kritik gegen das Werk von dem Journalistentume in die Öffentlichkeit lanziert worden war, mochte der wahre Grund sein, aus dem die beiden Repräsentanten politischer und künstlerischer Macht es vorzogen, sich mit ihrer Person nicht irgendwelchen Unannehmlichkeiten auszusetzen. — Über den Verlauf der ersten Berliner „Rienzi"-Aufführung berichtet dann Carl Fr. Glasenapp:*) „Vor einem trotz der doppelten Preise von oben bis unten dicht besetzten Hause begann um sechs Uhr die Aufführung unter Wagners eigner Leitung. Die an ergreifenden Zügen so reiche Ouvertüre fand nur schwachen Beifall, weil der ästhetische Gerichtshof noch nicht mit sich einig war, ob er Dornenkrone oder Lorbeerkranz zu verteilen habe. Fast alle Nummern des ersten Aktes wurden mit Beifall aufgenommen und zum Schluß des zweiten Aufzugs erfolgte ein Hervorruf des Komponisten, der sich wiederholte, als um 11 Uhr der Vorhang zum fünftenmal gefallen war; die Träger der Hauptrollen waren auf stürmisches

*) „Richard Wagners Leben und Wirken," Bd. I. S. 244/45.

Verlangen mehrmals erschienen. Dennoch täuschte Wagner sich nicht, wenn er das Vorgefühl hatte, als würde sich die Oper nicht lange auf dem Repertoir erhalten. Erst nach der Aufführung begann der eigentliche dagegen gerichtete allgemeine Feldzug der Rezensenten; Melodie- und Formlosigkeit, Gewaltsamkeit der Instrumentierung, das waren die Vorwürfe, die vernichtenden Donnerschläge des kritischen Gewitters, das sich über das Haupt des ‚letzten Tribunen' entlud. Nur wenige Stimmen erhoben sich, die den Versuch einer objektiven Würdigung von Wagners Jugendwerk machten." — Vollständig entmutigt kehrte Wagner nach Dresden zurück. Die Hoffnung, seine Werke auf den Bühnen zur Geltung zu bringen und mit ihren Erträgnissen den immer mehr drängenden Geldverpflichtungen gerecht zu werden, erfüllte sich nicht. Die Presse trat ihm feindselig gegenüber, Meyerbeer unterstützte ihn so viel wie nicht, auch sein eigner Generaldirektor, Herr von Lüttichau, begegnete den Reformplänen äußerst skeptisch. Das gänzliche Scheitern aller Lebenspläne warf Wagner zunächst aufs Krankenlager, Selbstmordgedanken beschäftigten ihn; dann aber, nach Überwindung dieser Krisis, drängte jeder Pulsschlag in ihm der geistigen Revolution entgegen. Er wollte Kunst und Künstler befreien von den unwürdigen Ketten undeutscher Gesinnung und konventioneller Nachahmung: „Wandte ich mich aus meiner Zurückgezogenheit wieder dem Theater zu, so konnte dies, nach der erfahrenen Fruchtlosigkeit aller vereinzelter Versuche, nur im Sinne einer grundsätzlichen, *gänzlichen* Umgestaltung desselben sein. Ich mußte erkennen, daß ich hier nicht mit einzelnen Erscheinungen, sondern mit einem großen Zusammenhange von Erscheinungen zu tun hatte, von dem ich allmählich immer mehr inne werden mußte, daß auch er wiederum in einem unendlich weitverzweigten Zusammenhange mit unsern ganzen politischen und sozialen Zuständen enthalten sei. Auf dem Wege des Nachsinnens über die Möglichkeit einer gründlichen Änderung unsrer Theaterver-

hältnisse ward ich ganz von selbst auf die volle Erkenntnis der Nichtswürdigkeit der politischen und sozialen Zustände hingetrieben, die aus sich gerade keine andern öffentlichen Kunstzustände bedingen konnten, als eben die von mir angegriffenen. Diese Erkenntnis war für meine ganze weitere Lebensentwicklung entscheidend." — In solcher Erkenntnis und ihren Konsequenzen liegt auch eine Erklärung für die politische Rolle, die Richard Wagner während der Jahre 1848 und 1849 bis zu seiner Flucht aus Dresden spielte, und die auf seine ganze Lebensgestaltung einen so bedeutsamen Einfluß haben sollte.

Aus dem Mitgeteilten ersieht man, daß schon „Rienzi" die Kritik lebhaft beschäftigte, obwohl sich hier die Widersprüche im Urteil noch nicht bis zu der Schroffheit steigerten, der wir in der Wertabwägung späterer Werke begegnen. Indessen findet sich doch schon um die Mitte der vierziger Jahre das Schlagwort von einer „Oper ohne Musik" ebenso wie die Warnung vertreten: „Einen Schritt weiter noch, und es gibt gar keine Musik mehr!" Nach der Berliner Premiere des „Rienzi" ließen sich die „Signale für die musikalische Welt" in Leipzig berichten: „Anfangs drängten sich die Leute in den ‚Rienzi', später mußten sie durch Gendarmen ins Theater getrieben werden! Man hat auch bereits den Vorschlag gemacht, die gefangenen Polen in den ‚Rienzi' zu schicken. Mieroslawski soll ganz bleich vor Schreck geworden sein, als er das hörte." Der Berliner Berichterstatter von Robert Schumanns „Neue Zeitschrift für Musik" in Leipzig schloß seine anerkennende Kritik mit den Worten: „Dennoch befürchte ich, daß die Oper nicht lange im Repertoir bleiben wird. Die Kritiker zogen mit aller Macht dagegen zu Felde, die Intendanz ist dem Komponisten nicht besonders freundlich gesinnt, der König, auf dessen Befehl die Oper gegeben wurde, hat sie noch nicht gehört, Meyerbeer reiste höchst eilig ab" ... Auch einer scherzhaften Ver-

wechslung sei an dieser Stelle gedacht, die sich bei der Vorführung von Bruchstücken aus „Rienzi“ durch Tichatschek und die Schröder-Devrient in Leipzig (26. November 1842) der Referent von Laubes: „Zeitung für die elegante Welt“ zuschulden kommen ließ; er hielt auch das Duett aus Heinrich Marschners: „Templer und Jüdin“ für ein Bruchstück aus „Rienzi“, sprach ihm wohl ein „edles Streben nach heroischem Ernste“ zu, hielt es aber im übrigen für „etwas trocken und gedankenkarg“.

Es bliebe nach den Mitteilungen von Wagners undiplomatischem Urteil über „Rienzi“ in Berlin noch übrig, die Ansicht des Meisters über sein Werk zu verschiedenen Zeiten zu hören. Daß Wagner in dem Augenblicke, wo er als Schaffender den „Rienzi“-Standpunkt überwunden hatte, auch mit dem Urteile über solchen Fortschritt im klaren war, versteht sich von selbst. Gleichwohl finden wir auch in spätern Ansichtsäußerungen nichts von der absprechenden Herbheit, die aus den Berliner Vorproben als authentisch vermeldet wird. Die „Mitteilung“ enthält auch nach dieser Richtung hin manches Interessante. Dort heißt es: „Die ‚große Oper‘ mit all ihrer szenischen und musikalischen Pracht, ihrer effektreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit stand vor mir; und sie nicht etwa bloß nachzuahmen, sondern mit rückhaltloser Verschwendung nach allen ihren bisherigen Erscheinungen sie zu überbieten, das wollte mein künstlerischer Ehrgeiz. Dennoch würde ich gegen mich selbst ungerecht sein, wenn ich in diesem Ergeize alles inbegriffen sehen wollte, was mich bei der Konzeption und Ausführung meines ‚Rienzi‘ bestimmte. Der Stoff begeisterte mich wirklich, und nichts fügte ich meinem Entwurfe ein, was nicht eine unmittelbare Beziehung zu dem Boden dieser Begeisterung hatte ... Ich ging nicht darauf los, Duette und Terzette zu schreiben; aber sie fanden sich hie und da ganz von selbst, weil ich meinen Stoff eben nur durch die ‚Oper‘ hindurch sah. Im Stoffe suchte ich z. B. auch keineswegs eben

nur einen Vorwand zum Ballett: aber mit den Augen des Opernkomponisten gewahrte ich in ihm ganz von selbst ein Fest, das Rienzi dem Volke geben müsse, und in welchem er ihm eine drastische Szene aus der alten Geschichte als Schauspiel vorzuführen habe: dies war die Geschichte der Lukretia und der mit ihr zusammenhängenden Vertreibung der Tarquinier aus Rom. Daß diese Pantomime auf den Theatern, die den ‚Rienzi' aufführten, ausbleiben mußte, war ein empfindlicher Nachteil für mich: denn das an ihre Stelle tretende Ballett lenkte die Beurteilung von meiner edlern Intention ab und ließ sie in dieser Szene nichts anderes als einen ganz gewöhnlichen Opernzug erblicken." — In den Briefen an Liszt, die von einer Aufführung des „Rienzi" in Paris reden, erklärt Wagner, er habe keine Lust, die Oper umzuarbeiten, weil er über sie hinausgekommen sei; er schätze sie hauptsächlich als Einnahmequelle. Wollten die Pariser ihr Glück mit dem Werke versuchen, so habe er nichts dagegen einzuwenden, selbst wenn man das Werk verstümmeln sollte. Es sei keins seiner Herzblätter und dem Pariser Geschmacke läge jedenfalls ‚Rienzi' viel näher als seine späteren Schöpfungen, für die an der Seine kaum Verständnis zu erwarten sei. — Späterhin hatte der Meister wieder freundliche Worte für das Erstlingswerk seiner Muse. Er sprach es keineswegs frei von der Abhängigkeit von Meyerbeer und den Franzosen, meinte indessen: „Mag ich selbst jetzt noch so kalt auf dieses mein früheres Werk zurückblicken, so muß ich doch eins in ihm gelten lassen: den jugendlichen, heroisch gestimmten Enthusiasmus, der es durchweht."

2. Die Handlung der Oper.

Wie bereits im vorhergehenden Abschnitte mitgeteilt, wurde Wagner mit dem „Rienzi"-Stoffe bekannt durch die Lektüre des Edward Lytton Bulwerschen Romans. Bulwer, der bekannte englische Romanschriftsteller und Verfasser der „Letzten Tage von Pompeji",*) ist der erste gewesen, der das tragische Geschick des letzten Volkstribunen im mittelalterlichen Rom zum Sujet beachtenswerter novellistischer Darstellung machte und im Jahre 1835 unter dem Titel: „Rienzi, the last of the tribunes" herausgab. Etwa um die gleiche Zeit (1837—38), als in Richard Wagner der Gedanke, „Rienzi" als Oper zu verwerten, auftauchte, schrieb Julius Mosen an seinem Trauerspiele „Cola Rienzi", so daß das Jahrzehnt von 1830—1840 drei Bearbeitungen der bewegten Zeit in Rom um 1350 brachte, von denen natürlich die Wagnersche und die Mosensche durch Bulwer angeregt waren.**) Die Mosensche Tragödie hat die Zeit

*) Siehe Philipp Reclams Univ.-Bibl. Nr. 741—45 „Die letzten Tage von Pompeji", Nr. 881—85 „Rienzi".

**) Universitätsprofessor Max Koch gibt im ersten Bande seines Werkes über Richard Wagner eine interessante, geschichtliche Übersicht über die dramatische Bearbeitung des Rienzistoffes, indem er schreibt: „Von den Rienzidramen der beiden Franzosen Laignelot und Drouineau (1791 und 1826) und des Italieners M. Giacometti (1838) wird Wagner keine Kunde gehabt haben, wohl aber hat er in Fürst Pückler-Muskaus zweitem Band der ‚Briefe eines Verstorbenen' die Schilderung der Aufführung einer elenden modernen Rienzitragödie zu Bath gelesen. Von des Livländers Friedrich von Riekhoff ‚Cola Rienzi' (1837) hat Wagner möglicherweise in Riga Kenntnis erhalten. Erst später erfuhr er von Julius Mosens schon 1840 am Dresdner Theater eingereichtem, doch erst zwei Jahre später gedrucktem ‚Cola Rienzi' ... Erst nach dem durchschlagenden Erfolge des Wagnerschen Werkes wurde der Stoff häufiger dramatisiert. Karl Gaillard sandte seine unter Ver-

ihres Autors nicht überlebt, während Bulwers Roman noch heute auch bei uns in Deutschland als klassisch gilt und Wagners Operntext, den Meyerbeer für das beste Libretto erklärte, das er je gesehen, durch die Musik ebenfalls das Anrecht auf Unvergänglichkeit erwarb. Mußte schon der Romancier zugunsten der stofflichen Ungestaltung und deren poetischen Wirkung öfter von der Historie abweichen, so hat es der Musiker bei der Unterbringung in ein Trauerspiel von fünf Aufzügen noch mehr getan. Um einen Vergleich mit den geschichtlichen Tatsachen zu ermöglichen, seien diese daher der Analyse der Wagnerschen Dramatisierung vorangestellt:

Cola di Rienzi, eigentlich Nikolaus Laurentius Gabrini, war um 1313 als Sohn eines Gastwirts in Rom geboren. Die Kapitale des alten lateinischen Reichs stand zu jener Zeit unter dem furchtbaren Drucke entarteter Adels- und Parteipolitik, die patrizische Greuelherrschaft hatte Rom zu einer Stätte der Recht- und Zuchtlosigkeit gemacht, die weder Eigentum noch Ehre respektierte und in ihren Hauptrepräsentanten, den Orsini und Colonna, auch vor Blutvergießen

---

wendung der ältern Brutussage gedichtete Tragödie ‚Cola Rienzi' vor dem Drucke (1846) an Wagner zur Begutachtung ein, der am 2. Oktober 1844 seinem Berliner Verehrer möglichst schonend antwortete. Dagegen erhoffte Rudolf Kirner, der den ersten Akt zu Avignon spielen, den Papst, Petrarca, Rienzis Gattin und freierfundene Tochter Agnes auftreten läßt, mit seinem ‚Cola di Rienzi' (1845 im Verlage von Brockhaus) den Operntext weit zu übertreffen. Durch stärkeres Abweichen von der Geschichte, glaubten hinwiederum C. Esselen seinem ‚Rienzi Cola' (1848) und Julius Grosse seinem sechsaktigen ‚Cola di Rienzi' (1854), den er vom eignen Sohne Matteo ermordet werden läßt, aufzuhelfen. Nach einem von Glasenapp erwähnten Rienzidrama A. Otto-Meisters folgten rasch hintereinander der Leipziger Arzt Julius Eduard Kühn und der Potsdamer Gymnasiallehrer Albert Hamann mit einem ‚Cola di Rienzi' (1872 und 1873), Emil Pirazzi mit einem auf mehreren Bühnen gespielten ‚Rienzi, der Tribun' (1873, 3. Auflage 1883), in dem Petrarca seinem erschlagenen Freunde eine mit Prophezeiungen auf das moderne Italien gewürzte Leichenrede hält; nach der beiden Italiener de Vergilii und Pietro Cossa ‚Cola di Rienzi' (1877 und 1882) schloß Rudolf von Delius 1903 die Reihe mit seinem Trauerspiele ‚Rienzi'."

und Straßenkampf nicht zurückschreckte. Ein Bruder des Rienzi war so ohne jede Verschuldung erschlagen worden. Diese Tatsache im Verein mit dem eifrigen Studium der großen Vorgeschichte Roms ließ in ihm die Idee erstehen, seine geknechteten Mitbürger von dem unwürdigen Drucke zu befreien und die altrömische Staatsform der Republik wieder einzuführen. In begeisterten Reden suchte er daher auf das Volk einzuwirken; die herrschenden Zustände öffneten ihm aller Herzen weit. Als ihn die Römer 1343 zur Begründung einer städtischen Verfassungsänderung nach Avignon zu Papst Clemens IV. sandten, gefiel der lebhaft-feurige, intelligente Mann dem Kirchenfürsten derartig, daß er ihn zum Notar der städtischen Kammer ernannte. Sein auf solche Weise vermehrtes öffentliches Ansehen und Zutrauen benutzte Rienzi zur Einleitung einer Verschwörung gegen die Aristokratie Roms. Am 20. Mai 1347 erschien er mit dem päpstlichen Legaten und den Scharen seiner Getreuen auf dem Kapitol, erklärte den neuen Volksstaat für eingeführt, erließ in seinem Namen Gesetze und erhielt wenige Tage nachher den Titel eines „Volkstribunen". Da ihm auch die städtische Miliz ergeben zur Seite stand, war es ihm ein leichtes, den Adel zur Anerkennung der neuen Einrichtungen zu zwingen oder aus der Stadt zu verjagen und strengste Gerechtigkeit da zu üben, wo bislang brutale Willkür geherrscht hatte. — Hätte sich Rienzi mit dem bisher Erreichten begnügt, so wäre vielleicht seinem Regime, das von durchaus gesunden Grundsätzen ausging, längere Dauer beschieden gewesen. Indessen führte ihn sein übergroßes Machtbewußtsein zur Verkennung der seinem Wirken und Walten gezogenen, natürlichen Grenzen. Nicht auf Italien allein, vielmehr auf die ganze zivilisierte Welt suchte er seinen Einfluß auszudehnen, um auf diese Weise die alte Macht der römischen Republik nach der ersten Kaiserzeit über den orbis terrarum auszudehnen. Und hieran mußte sein Plan scheitern. Nicht nur alle Städte Italiens empfingen Einladungen zu

einer Versammlung in Rom, sondern auch die außeritalienischen Städte, mochten sie nun für republikanische Reformen ernstlich in Betracht kommen oder nicht. Am 1. August 1347 begann das große Verbrüderungsfest in der lateinischen Kapitale. Aber anstatt zu vernünftigen Beratungen zusammenzutreten, feierte man die Tage durch prahlerische Umzüge und Schaustellungen aller Art. Fanden schon solche Äußerlichkeiten die Mißbilligung aller Vernünftigdenkenden, denen es um die dauernde Festlegung gesunder Zustände zu tun war, so mußte die übermäßige Forderung Rienzis, welche sich die Erteilung der Kaiserwürde anmaßte und Karl IV. wie Ludwig den Baier und die deutschen Kurfürsten nach Rom vorlud, auf der einen Seite helle Entrüstung, auf der andern offene Heiterkeit erregen, da sich in dem Verlangen die ganze törichte Verkennung der tatsächlichen Verhältnisse widerspiegelte. Selbst der Papst, bisher ein Freund Rienzis, sah sich durch ein solches Vorgehen in seiner Autorität beeinträchtigt; seine schwankend gewordenen Sympathien schlugen in offene Gegnerschaft um, als Rienzi den 19. September 1347 als Termin für die offizielle Kaiserwahl durch die Vertretung der italienischen Städte festsetzte. Es handelte sich eben nunmehr um einen Gegendruck auch auf die weltliche Macht des Papstes, der die deutschen Kaiser in Rom gekrönt hatte, und um einen ganz ungerechtfertigten Eingriff in fremde Rechtssphären. So kam Rienzi mit seinen eignen Grundsätzen strengster Gerechtigkeitsausübung in Widerspruch und verlor die wichtige Freundschaft des katholischen Kirchenoberhauptes in dessen eignem Lande. Den letzten Halt, die Gunst des Volks, verscherzte er sich gleichfalls durch seine Prunksucht, die durch hohe Steuern sich bezahlt zu machen suchte und damit zu dem unpopulärsten Mittel griff. Einem Siege über den Adel am 20. November 1347 folgte am 15. Dezember eine völlige Niederlage, aus der Rienzi das nackte Leben nur im Wege der Flucht retten konnte. Hinter dem Adel stand jetzt

der Papst, der erkannt hatte, daß die republikanische Verfassung in der Hand eines unbesonnenen Strebers und Diktators ihn selbst in seiner Stellung erschüttern mußte. Lange Zeit blieb Rienzi verschollen. Ein fanatischer Eremit in den Abruzzen hielt ihn verborgen. Etwa drei Jahre später (1350) glaubte Rienzi von neuem in den Gang der Politik eingreifen zu können, hatte sich aber damit verrechnet. Er erschien bei Kaiser Karl IV., den er einst durch sein Pronunciamento von Rom aus angegriffen hatte, und versuchte ihn zu einem Römerzug zu überreden. Der Kaiser brachte naturgemäß Rienzi Mißtrauen entgegen, ließ den der Ketzerei Verdächtigten gefangen nehmen und lieferte ihn 1352 an Papst Clemens IV. aus. Dessen Nachfolger, Innozenz IV., der für den Adel keinerlei Sympathien hegte, glaubte sich auf den „Mann des Volkes", als den er Rienzi ansah, stützen zu können. Er schenkte ihm nicht nur die Freiheit, sondern gab auch noch einmal große Macht in seine Hand. Zur Unterwerfung des römischen Adels entsandte er unter der Autorität des Kardinals Albornoz 1354 Rienzi als Senator nach Rom. Der frühere Volkstribun räumte von neuem gründlich mit der Mißwirtschaft des vornehmen Sippenwesens auf; den berüchtigten Bandenführer Fra Moreale ließ er am 29. August sogar öffentlich hinrichten, um ein Beispiel zu statuieren. Zugleich mit der Macht erwachte in ihm der alte Übermut und Hang zum Prunk. Er umgab sich mit einer großen Leibwache und ließ das Volk unter der Last neuer, fast unerschwinglicher Steuern seufzen. So konnte es denn nur natürlich erscheinen, wenn der römische Adel derartige Schwächen Rienzis sich gegen ihn zunutze machte. Bei der allgemeinen Stimmung des Hasses fiel es den Parteien der Colonna und Savelli nicht schwer, einen Aufstand gegen Rienzi anzuzetteln, der am 8. Oktober 1354 ausbrach und dem Tribunen das Leben kostete. Er floh vor seinen erbitterten Gegnern auf das Kapitol, wurde indessen hier erkannt und in grausamer

Weise niedergemetzelt. Dem Pöbel, der sein Rachegefühl bis zur Bestialität betätigen wollte, überließ man den Leichnam Rienzis, der durch die Straßen der Stadt geschleift und dann verbrannt wurde. Die Asche streuten die Fanatiker in alle Winde, um jede Spur an einen Mann zu verwischen, der das Vertrauen des Volkes einst in so hohem Maße besessen und es für seine diktatorischen Gelüste in so schmählicher Weise gemißbraucht hatte.

Nach diesen historischen Darlegungen wenden wir uns nunmehr der dramatischen Bearbeitung des Rienzi-Stoffes durch Richard Wagner zu. — Zeit: Um die Mitte des 14. Jahrhunderts in Rom.

Erster Aufzug: Im Dunkel der Nacht liegt eine Straße vor uns, die im Vordergrunde rechts das Haus des päpstlichen Notars Rienzi, im Hintergrunde die Lateranskirche zeigt. Paolo Orsini, das Haupt der Familie Orsini, tritt mit seinem Anhange römischer Nobili auf, um vor Rienzis Hause Halt zu machen. Bergen doch diese Räume auch das schönste Mädchen Roms, Rienzis Schwester Irene, für die Orsini in heißem Verlangen entbrennt, und die er nach dem damals in Rom herrschenden Faustrecht im Wege der Gewalt durch seine Waffenknechte zur Nachtzeit zu entführen gedenkt, um sie seinen Lüsten zu opfern. Zwei Nobili sind auf einer Leiter durch das geöffnete Fenster eingestiegen und schleppen die laut um Hilfe rufende Irene unter zynischem Spott auf die „lustige Entführung aus des Plebejers Haus" auf die Straße. Umsonst die verzweifelte Gegenwehr des Mädchens, das sich der Übermacht hilflos ausgeliefert sieht. Schon ist man im Begriffe, die menschliche Beute zu bergen, als der Schar Steffano Colonna, das Haupt der feindlichen Familie Colonna, mit seinen Leuten entgegentritt. Schnell fliegen die Schwerter aus den Scheiden, um einander zu kreuzen, während auch noch Adriano, Colonnas Sohn, herbeieilt und sich mit seinen bewaffneten Begleitern in den Streit mischt. Mit Entsetzen gewahrt er, daß das Kampfobjekt die

von ihm geliebte Irene ist. Schnell bricht er sich durch die Menge Bahn und befreit Rienzis Schwester. Orsini dringt auf den Knaben ein, der sein köstliches Gut verteidigt, die Colonnas schützen Adriano; in den erneuten Kampf mischt sich das Volk in immer größeren Mengen. Mit Äxten, Stöcken, Hämmern und Steinen bewaffnet sucht man die Parteien unter den Rufen: „Nieder mit Colonna!“ „Nieder mit Orsini!“ zu trennen. — Der päpstliche Legat Raimondo erscheint auf dem Schauplatze des Straßentumults. Seiner Aufforderung, vom Zwiste zu lassen, begegnen die Nobili mit Hohnrufen; sie erklären ihn für einen lästigen Schwätzer, der besser daran täte, die Messe zu lesen. Schon befindet sich Raimondo mitten im gefährlichsten Gedränge des neu entbrannten Streites, als Cola Rienzi, gefolgt von Baroncelli und Cecco del Vecchio, zwei römischen Bürgern, auftritt. Sofort läßt das Volk vom Kampfe ab und macht ihm ehrerbietig Platz. Mit kurzen Worten bescheidet er die Menge zur Ruhe. Die an seine Brust eilende, Schutz suchende Schwester, die noch am Hause lehnende Leiter, lassen ihn sofort erkennen, was hier geplant war. In tiefer Entrüstung wendet er sich den Nobili zu: Verbrechen häufen sie auf Verbrechen; die Ehre der Schwestern, das Leben der Brüder ist nicht mehr sicher vor ihrem Treiben; das alte Rom, die Königin der Welt, ward durch sie zur Räuberhöhle. Kein Pilger wagt es mehr, die heilige Stadt zu betreten, der Papst mußte von Rom nach Avignon flüchten, verödet liegen die Landstraßen. Nicht der Ärmste ist sicher vor der Gewalt, Banditen gleich bricht der Adel in das umfriedigte Eigentum ein, stiehlt andrer Gut, entehrt die Weiber, schlägt die Männer nieder. Ist dies noch das alte, freie, große Rom? Gibt es noch Römer? — Während das Volk dem kühnen Sprecher zujubelt, finden Colonna und Orsini nur Worte des Spottes und der Schmähung, welche die Menge zu neuen Tätlichkeiten gegen die Nobili reizen. Doch Rienzi hält das Volk zurück und er-

mahnt es, seines Schwures zu gedenken. Grollend und unter Drohungen ziehen sich Colonna und Orsini mit ihren Leuten zurück. Nicht hier in den Straßen vor Plebejern soll der Kampf ausgefochten werden, sondern bei Tagesanbruch vor den Toren. Die Losung lautet: „Hie Colonna!" „Hie Orsini!" — Rienzi hat den Abziehenden, in Nachdenken versunken, nachgeschaut. Jetzt drängen seine Begleiter und auch der päpstliche Legat auf ihn ein, der Schmach ein Ende zu bereiten und den Tag der Befreiung herbeizuführen. Das Volk versichert Rienzi seiner Treue. Nachdem dieser von Raimondo die Versicherung empfangen hat, daß er sich auf die Kirche und deren Unterstützung verlassen könne, teilt er den Lauschenden mit: Die Nobili verlassen bald die Stadt, um vor den Mauern ihren Zwist auszufechten. Die Zeit zum Handeln ist gekommen! Mögen die Freunde in ihre Häuser eilen, sich dort rüsten und für die Freiheit beten! Sobald sie der Trompete langtönenden Ruf hören, sollen sie herbeieilen; dann schlägt die Stunde der Freiheit, der Tag der Rache für erlittene Schmach ist da. Unter dem erneuten Schwur der Treue zerstreut sich die Menge, der die Begleiter Rienzis und Raimondo folgen.

Rienzi, Adriano und Irene sind allein zurückgeblieben. Die Schwester bekennt dem Bruder, daß Adriano, ein Colonna, es war, der sie rettete und zu ihrem Schutze das Schwert gegen die eigne Sippe zog. Rienzi bietet dem edlen Jüngling seine Freundschaft an. Stolz und hochfliegend sind die Pläne, die er mit seinem geliebten Rom vorhat: Aus seinem Schlafe will er es wecken, um es wieder groß und frei zu machen; wer heut' im Staube sich windet, soll morgen freier Bürger sein. Adriano fühlt, daß sich dieser Plan nur verwirklichen läßt durch das Blut der Nobili; er will sich von Rienzi wenden, ein Blick auf Irene hält ihn jedoch zurück. Rienzi beruhigt den Jüngling: Nicht handelt es sich um einen Plan zum Verderben seines Standes; Gesetze sollen geschaffen werden, denen alle untertan seien, der Adel

wie der Mann aus dem Volke. So hofft er aus Räubern wahrhaft Edle und Stützen des Staates zu machen. Adriano glaubt wohl an Rienzis ausgezeichneten Willen; er selbst will der Erste sein, das Gesetz treu zu üben. Doch fürchtet er des Pöbels Wut und schlimmes Blutvergießen. Heftig unterbricht ihn Rienzi: Adriano möge ihn nicht an das Blut gemahnen. Einst ward sein armer Bruder, als er harmlos am Tiberstrande Irenen Kränze wand, von einem Colonna erschlagen. Er, Rienzi, habe seine Hand in das frisch aus der Brust quellende Blut getaucht und geschworen, Rache zu nehmen. Der bestürzten Frage Adrianos, was er tun könne, die Schmach zu sühnen, begegnet Rienzi mit der Aufforderung, er möge ein Römer sein und der großen Vergangenheit seines Volkes würdig sich zeigen. Die Stunde ruft Rienzi, seines hohen Amts zu walten. Die Schwester vertraut er dem Schutze des jungen Freundes an, der sie vor Schmach und Schande soeben noch bewahrte — ein Beweis, daß er Adriano für edel, frei und groß halte.

Adriano und Irene sind allein. Daß sie einander lieben, darüber hat der bisherige Verlauf der Handlung vollständig unterrichtet, obwohl von der zärtlichen Zuneigung nicht mit einem Wort die Rede gewesen ist. Ihre Liebe trägt das Merkmal der Hoffnungslosigkeit an der Stirn; aber in dem Bestreben nach einem Ausgleich der Gegensätze durch zwingende Macht liegt zugleich eine erschütternde Tragik. Adriano kennt als Aristokrat die Unzuverlässigkeit des Pöbels, auf dessen Gunst Rienzi jetzt baut; von ihm verlassen, verfällt er der Strafe der Nobili. Und was soll dann aus ihrer reinen Zuneigung werden? Eine Welt voll Leiden harrt der beiden; vereint wollen sie den Dornenpfad wandeln, vereint in den Tod gehen! Die bewaffneten Scharen der Orsini und Colonna ziehen über die Straßen, Adriano und Irene halten einander im Treueschwur fest umschlungen.

Da — ein langgezogener Trompetenton, das Signal der Freiheit, das Rienzi dem Volke verhieß, näher und näher

ertönend. Die Liebenden schrecken aus ihrem kurzen Traume auf, aus allen Häusern und Straßen strömen die Menschen in freudiger Aufregung herbei. Der Tag ist angebrochen, sein Frührot läßt den Lateran erglühen, aus dessen Innern ernster Orgelton erklingt. Sofort verstummt die laute Lust, die Menge sinkt zu stummem Gebet in die Knie. Aus der verschlossenen Kirche tönt die Verheißung der Freiheit, die Botschaft, daß Roms schmacherloschner Stern vom Himmel neues Licht gewann. Nun springen die Pforten des Lateran auf, das Innere des Gotteshauses ist angefüllt mit Priestern und Mönchen aller Orden. Rienzi erscheint in voller Rüstung mit entblößtem Haupte an der Seite Raimondos, des Vertreters des Heiligen Vaters, und umgeben von den Ersten des Volks in festlicher Kleidung. Der laute Jubel der vor dem Lateran angesammelten Menge empfängt Rienzi, der nach allmählich sich einstellender Ruhe zu ihr spricht: Die hehre Roma, heut ersteht sie aufs neue; jeder ihrer Bürger sei frei! Diese Freiheit in des Wortes höchster Bedeutung sei das oberste Gesetz. Strenge Strafen drohen der Gewalt, dem Raube. Den Übermütigen bleiben Roms Tore verschlossen; wer Frieden bringt und dem Gesetze Treue gelobt, ist willkommen. Die Feinde mögen dem Grimme des Volkes ausgeliefert sein, vernichtet der Räuber Schar, daß der Hirt wieder seine Herde in friedlichem Schutze treiben, der fromme Pilger froh und frei seine Straße ziehen kann! So fordert Rienzi die freien Römer zum Schwure auf das Gesetz und seine strengste Wahrung auf. Und hundertstimmig tönt ihm der begeisterte Eid entgegen: Frei sei Rom, Schmach und Verderben dem Frevler an des Volkes heiligsten Gütern! Die Freunde Rienzis, Cecco und Baroncelli, treten nunmehr aus der Menge heraus. Cecco spricht zu ihr: Wer ihnen die Freiheit wiedergab? Wer sie darüber belehrte, was Roma sei und was es war? Rienzi hat sie alle von neuem zum Volke geschaffen, — zu *seinem* Volke, dessen König er darstelle. In wildem Enthusiasmus

erfaßt die Masse die Worte des Sprechers und huldigt dem neuen Herrscher. Schon zittert Adriano ob der schlimmen Aussicht, die sich aus der Annahme solcher Augenblicksgunst für Rienzis Zukunft ableitet, als dieser auch schon unter die Menge tritt: „Nicht also! Frei wollt' ich euch haben! Der ganzen Welt gehöre Rom; Gesetze gebe ein Senat. Doch wählet ihr zum Schützer mich der Rechte, die dem Volk erkannt, so blickt auf eure Ahnen hin und nennt mich euren Volkstribun!" — Mit Rührung haben die Römer die bescheidene Ablehnung vernommen. So gilt ihr Heilruf dem neuen Volkstribunen, dem Hort ihrer Freiheit, dem der heilige Vater durch Raimondo für das Amt des Friedenshelden den Segen überbringen läßt. In tiefer Ergriffenheit schwört Rienzi, die Römer und ihr Recht zu schützen und zu schirmen. „Lang' blühe Romas neu Geschlecht!" Von neuem leistet das Volk seinen Gegenschwur: Freiheit, Gesetz und Recht, Gleichheit für hoch und niedrig!

Zweiter Aufzug: Ein großer Saal im Kapitol, dessen weit offenes Portal, von dem Treppen auf das Forum hinabführen, den Blick auf die höheren Punkte der Siebenhügelstadt erschließt. Von den Straßen her nähert sich der Gesang der Friedensboten, die endlich in feierlichem Zuge durch das Portal eintreten. — Jünglinge aus den besten Familien Roms in antiker, weißseidener Kleidung, Kränze im Haar und silberne Stäbe in den Händen tragend. Sie begrüßen den Frieden als der Freiheit Licht. Der Schar folgt Rienzi als Tribun, in prunkhafte Gewänder gekleidet, mit ihm die Senatoren Baroncelli und Cecco. Auf seine Frage meldet ihm einer der Boten, der durch Stadt und Land am Meeresgestade entlang zog, daß, soweit das Land der Römer reicht, Frieden ist. Frei treibt der Hirt die Herde, reich prangt der Felder Fruchtgewinn; die Mauern und Wälle der Burgen fielen, denn frei will jeder Römer sein! Freudig ergriffen sinkt Rienzi bei dieser Botschaft auf

die Knie, Gott zu danken, und bleibt in dieser Stellung, während der Gesang der Friedenspilger allmählich sich entfernt und Colonna, Orsini mit ihren Nobili, den Tribunen mit stolzer Unterwürfigkeit grüßend, erscheinen. Colonna entbietet Rienzi den Friedensgruß und gibt seiner Bewunderung über das Erreichte Ausdruck; eine solche Größe, die man anerkennen müsse, habe er nie in Rienzi gesucht. Wohl fühlt der Tribun das Verletzende seines Lobs heraus, stolz reckt er sich empor: Möge der Adel die Blicke von ihm und seiner Person hinweg dem Werke zuwenden, das erreicht ward, Friede und Gesetz! Nur auf den Eid hin, dem Gesetze zu gehorchen wie der geringste der Plebejer, hat Rom den Nobili die Tore wieder geöffnet. Sie sahen die Mauern ihrer Raubschlösser fallen. Wehe ihnen, wenn sie noch Groll im Herzen nähren, beim kleinsten Übertritt schützt Rienzis Hand die Heiligkeit und Unantastbarkeit des Gesetzes! — Unter freundlicher Einladung an die übrigen Anwesenden zur Teilnahme bei den bevorstehenden Festlichkeiten verläßt er den Saal.

Die vor dem Volke in so ostentativer Weise abgefertigten Vertreter des Adels schäumen vor Wut. Dieser Plebejer, den Colonna noch vor kurzer Zeit zum Spott an seiner Tafel hielt, dieser Pöbel, den man eben noch mit Füßen trat, wie hat sie Mut und Begeisterung umgewandelt! Und doch ist die Seele der ganzen Bewegung Rienzi; nimmt man dem Pöbel seinen Tribunen, dann wird er wieder, was er vordem war. Rienzi ist der Götze dieses Volkes, das er durch Trug verzaubert hält; gegen ihn allein würde der Streich zu führen sein. Die Nobili schließen um Orsini und Colonna einen engen Kreis, um zu beraten, was zu tun ist. Für offene Tat ist man zu schwach; doch genügt es, ihn zu töten inmitten dieser Narrenbrut, dahin schwindet dann alle Pracht. Den Dolchstoß zum Herzen des Tribunen, wer führte ihn sicherer als der listig-verschlagene Orsini. Vor den Toren der Stadt hat Colonna noch vierhundert

Lanzen zur Verfügung; ist Rienzi gefallen, dann bringt er sie herein, besetzt schnell das Kapitol, und durch den Handstreich gehört Rom von neuem der Willkür des Adels. — Unbemerkt hat sich Adriano unter die Gruppe der Nobili gemischt und dadurch vom geplanten Meuchelmorde Kenntnis erhalten. Mutig tritt er den Beschlüssen der Verschwörer entgegen, die sich verraten wähnen und tödlich erschrocken sind. Wohl versucht Colonna als Oberhaupt der Familie auf seinen Sohn mit der Vorstellung der Pflichten einzuwirken, die jener als Colonna seinem Stande schulde; doch Adriano begegnet solcher Mahnung mit festem Willen: des ritterlichen Vaters Sohn bleibt er, zur ehrlosen Bubentat gibt er sich nicht her; schon ward sein Name genug befleckt durch Raub und Gewalt. Unter der Drohung mit seinem Fluche wegen Verrats und Vatermords stößt Colonna den in seinen Augen mißratenen Sohn von sich, der nun dem grausamen Konflikt zwischen Kindesliebe und Gewissen, zwischen natürlicher Neigung und der Ehre Hochgebot ausgeliefert ist. Als die Nobili sich entfernt haben, kämpft er den schweren Kampf aus. Darf er seines Vaters graues Haupt dem Henkerbeile überliefern? Und dennoch soll und muß Irenes Bruder leben. Die Liebe zu ihr ist größer als die zum Vater, der als Repräsentant des Adels soeben noch einen gemeinen Meuchelmord guthieß und den Sohn verstieß, weil dieser die verabscheuungswürdige Tat weit von sich wies. Hier sind die letzten Bande, die ihn an die Familie ketten, durchschnitten, dort fesseln ihn die schönsten Lebenshoffnungen, und seine innige Zuneigung findet tiefe Gegenliebe.

Es nahen die festlichen Züge der römischen Bürgerschaft und der Nobili, desgleichen Rienzi, seine Schwester Irene führend, mit den Senatoren und voraufschreitenden Liktoren. Der Tribun begrüßt alle, die zur Feier des Friedensfestes von nah und fern herbeigeeilt sind; Baroncelli, mit dem Stabe des Prätors ausgerüstet, stellt die Abgesandten der lombar-

dischen, böhmischen, bayerischen, ungarischen Städte vor, die Schreiben überreichen. Rienzi dankt auch ihnen und entwickelt in einer Ansprache sein politisches Programm: Nicht Rom allein sei frei, nein, ganz Italien! Heil darum dem ital'schen Bunde! Noch weiter treibt ihn Gott an: Im Namen des Volks von Rom ladet er die Fürsten Deutschlands vor, ehe sie einen Kaiser wählen, den Römern das Recht darzutun, mit dem sie den Kaiser „König Roms" nennen. Fällt nicht die Pflicht dieser Wahl der Stadt Rom und ihren freien Bürgern zu? — Die kühne Eröffnung erregt allgemeines Aufsehen, die Abgesandten Böhmens und Bayerns zeigen sich betroffen, die Vertreter des Adelskomplotts begrüßen die Absichten Rienzis mit heimlicher Schadenfreude, da sie von ihrer Verwirklichung den Sturz des verhaßten Tribunen erwarten dürfen, und Colonna raunt Orsini zu: „Fast erspart er dir den Stoß!" — Während der Herold auf Rienzis Weisung die Vorkehrungen zur folgenden pantomimischen Darstellung trifft, drängt sich Adriano heimlich an den Freund heran und warnt ihn, da ihm Verrat drohe. Rienzi kennt seine Feinde. Nur aus den Kreisen jener „Edlen" kann ein Anschlag auf sein Leben geplant sein; doch mag Adriano sich jeder Sorge entschlagen, da der Tribun in richtiger Vorausahnung des Kommenden seine Brust vor Dolchstößen durch ein Panzerhemd schützte. — Das Festspiel, bei den Aufführungen an den Theatern meist ersetzt durch eine Balletteinlage und damit sich in inneren und äußeren Widerspruch zum Gang der Handlung wie zur dichterischen Intention stellend, vergegenwärtigt in Form einer Pantomime den Tod Lukretias, durch die Heldentat eines Brutus gerächt, die Vertreibung des übermütigen Tarquinius, die Abschüttelung des Jochs der Tyrannei und die endliche Rückgabe der Freiheit an Romas Söhne. Der folgende Waffentanz führt dann die Symbolik der Darbietung auf die gegenwärtigen Zustände in der italienischen Kapitale vor Augen. Als die Friedensgöttin sich in eine

Schutzgöttin Roms verwandelt, die neuen römischen Fahnen (blau-weiß mit silbernen Sternen) einweiht und von den Zuschauern enthusiastisch begrüßt wird, hat sich Orsini mit einigen Nobili an Rienzi herangeschlichen und führt gegen die Brust des Volkstribunen einen Dolchstoß, der diesen jedoch nicht verletzt. Augenblicklich hat Baroncelli mit den Trabanten den Saal besetzt, die Nobili sehen ihren Plan vereitelt, sich selbst überwältigt. Dem aufgeregten Volke tritt Rienzi mit voller Ruhe entgegen. Er streift sein Gewand von der Brust und zeigt das darunter verbogene Panzerhemd: „Ihr staunt? Begreift nicht das Mißlingen der wohlberechnet schönen Tat? So seht denn, wie ich mich gewahrt!" Der Dolchstoß, nicht galt er ihm, sondern Rom und seiner Freiheit. Zu Ende darum die Feste! Das Gericht beginne! In düsterem Schweigen entfernt sich das Volk, Rienzi, Baroncelli, Cecco und die Liktoren als Urteilsvollstrecker bleiben zurück, um über die gefangenen Nobili Recht zu sprechen. Die Richter bedürfen keiner langen Beratung. „Tod durch das Beil!" Und Rienzi gibt den Befehl: „Nun denn, bereitet sie zum Tode!", nachdem ihm Colonna zugerufen hat: „Nimm uns das Haupt! Auch deine Stunde ist nicht fern!" Die Nobili werden nach dem rückwärts gelegenen Teile des Saales abgeführt, den ein zugezogener roter Vorhang den Blicken des Zuschauers entzieht.

Rienzi ist allein. Die Rache für den Mord an seinem armen Bruder durch Colonna, jetzt vollzieht sie sich draußen im Wege rechtmäßigen Richterspruchs. Da stürzen Adriano und Irene atemlos herein. Adriano beschwört den Tribunen, er möge ihm seinen Vater zurückgeben. Hart begegnet ihm Rienzi: Das Los des Hochverräters ist einzig der Tod! Erschüttert begreift der Jüngling den Ernst der Situation, deren nächste Augenblicke entscheidend sind. Mit höchster Leidenschaftlichkeit dringt er auf Rienzi in den bewegtesten Vorstellungen ein: Er selbst, Adriano, verriet ihm

den Plan des Vaters, soll er nun auch noch als dessen Mörder gelten? Sollen die Bande der Natur dem Freiheitsprunke zum Opfer fallen? Umsonst weist der Tribun auf die verbrecherische Tat hin, durch welche die Natur, ja Gott selbst verletzt seien. Adriano begegnet mit der Drohung: „Ha, wag es, blut'ger Freiheitsknecht! Gib mir verwandtes Blut zu rächen — und dein Blut ist's, was mir verfällt!" Aus dem Hintergrund vernimmt man das „Misereat dominum vestrorum peccatorum" der die Delinquenten zum Tode vorbereitenden Mönche, den Ruf des Volkes. Irene vereint ihre Bitten mit denen Adrianos, sie werfen sich Rienzi zu Füßen und erflehen von ihm Mitleid für das Leben des Vaters. Unter dem Eindruck der bewegten Vorstellungen siegt das menschliche Gefühl, zumal der Tribun erkennt, daß mit der Hinrichtung Colonnas auch das Geschick der Schwester besiegelt, ein junges Leben geknickt ist. Auf seinen Wink wird der rote Vorhang zurückgezogen. Man erblickt die Nobili in ihrer Todesangst betend, neben jedem einen Mönch. Das Volk hat in wilder Erregung die Wachen zurückgestoßen und drängt sich in hellen Scharen herbei, um der Vollstreckung der Todesurteile aus möglichster Nähe beizuwohnen. Rienzi tritt den Massen entgegen, er spricht zum Volke: Verschworen hatten sich jene zum Morde an ihm, dem Volkstribunen; mag ihnen darum die Gnade des Volks noch einmal zuteil werden. Die Menge verweigert die Begnadigung; Cecco, über den plötzlichen Umschlag der Stimmung Rienzis erschreckt und mit dem Feingefühl des Psychologen die unberechenbaren Konsequenzen solchen Gnadenakts ziehend, hält gleich Baroncelli den Tribunen für rasend. Der aber fährt fort: „Muß ich euch um Gnade flehn für meine Mörder? Wenn ihr mich liebt, begnadigt sie! Den Frieden, erhaltet ihn! Vermeidet Blut! Laßt von neuem sie das Gesetz beschwören!" Im Widerstreit der Gefühle ist das Volk schon ruhiger geworden. Adriano und Irene haben den Wandel der Stimmung von

der blutdurstigen zur versöhnlichen mit inniger Freude wahrgenommen; die dem Tode überantworteten Verbrecher empfinden den Straferlaß als Erniedrigung, die der Adel nie vergibt. Auch Baroncelli und Cecco murren über die unzeitige Gnade, die Rienzi noch bereuen werde, während das Volk das Los der Verurteilten vertrauensvoll in die Hände seines Tribunen legt. So kann Rienzi den Nobili Gnade durch Roms Bürger verkünden und sie mahnen, stets ihrer hohen Geburt Ehre zu machen und Zierden der Stadt zu sein. Die Menge preist Rienzi als Friedenshelden, mit ihr Adriano und Irene, während die besonneneren Freunde des Volksoberhauptes aus den Mienen der Begnadigten nur zu deutlich lesen, daß der verloren ist, der auf die Treue und den Eid dieser Räuberbrut baut; allein nur ihr Blut frommt dem öffentlichen Wohle Roms.

Dritter Aufzug: Die schlimmen Folgen der zu Unrecht geübten Milde lassen nicht lange auf sich warten. Ein großer öffentlicher Platz in Rom, besät mit zertrümmerten Säulen und umgestürzten Kapitälen, ist angefüllt von aufgeregten Volksmassen, die Sturmglocke läutet heftig. Die Nobili, des Friedens Geißeln, sind trotz ihres gegebenen Worts in der Nacht entflohen; bald fließt in Roms Straßen der Bürger Blut, schon rüstet sich der Adel zum Rachezuge gegen das Volk. Man sucht Rienzi, den Tribunen, der auch bald erscheint. Er zeigt sich tief empört über den Treuebruch und muß sich aus der Menge, an deren Spitze jetzt Baroncelli und Cecco stehen, sagen lassen, daß er an Rom frevelte, als er Gnade vor Recht ergehen ließ. Wohl erklärt er, daß nunmehr sein Herz gestählt sei und Blut fließen müsse, bis kein Tropfen Patrizierblut mehr übrig sei; hier gilt's die Freiheit zu verteidigen und die Verräter niederzuschmettern. Mit Recht wird ihm vorgehalten: „Das stand bei dir, das konntest du, als unser Blut der Preis nicht war; durch unser Blut bestrafst du sie nun!“ Indessen er weiß durch den fulminanten Aufruf zu den Waffen unter

der Kampfdevise: „Santo Spirito cavaliere!“ die allgemeine Begeisterung zu entfachen und die Zweifel an seiner Person im Keime zu ersticken. Alle stürmen unter lebhaften Rufen ab, der Ton der Lärmtrommel rasselt durch die Straßen.

Adriano tritt auf in tiefster innerlicher Erregung: So fiel doch die Entscheidung für Blutvergießen! Das Volk schreit nach den Waffen und Rienzi war's, der dies unheilvolle Los auf sein unglückselig Haupt heraufbeschwor. Wo ist nun seine Stätte? Dort bei den Nobili, zu denen ihn seine Abkunft weist, oder an Irenes Seite, mit der ihn die Liebe verbindet? Er fühlt, daß sein Leben in der Blüte dahinwelkt und sein Glücksstern im ersten Jugendglanze verblaßt. Das Dröhnen der Sturmglocke rüttelt ihn aus düsterem Traume wach. Schnellstes Handeln bedingt die drohende Gefahr, soll sie noch abgewendet werden. Zum Vater will er eilen, auch zu Rienzi, um glühenden Haß mit der von der Liebe ihm verliehenen Überredungskunst in Versöhnung umzuwandeln. Mit solchem Vorsatze hastet er davon.

Kriegerische Signale verkünden das Nahen der kampfbereiten Bürgerschaft Roms. Alle waffenfähigen Männer haben sich zusammengetan und ziehen, begleitet von Greisen, Frauen, Kindern, Mädchen, Priestern und Mönchen auf. Zuletzt auch erscheint zu Pferde in glänzender Rüstung der Volkstribun, neben ihm schreitet Irene, ihm folgen Baroncelli und Cecco in kriegerischem Schmucke. Rienzi gemahnt die Scharen daran, daß der Sühnetag für tausendjährige Schmach gekommen sei; mag er den freien Römern den Sieg über die Barbaren geben! Seiner Aufforderung entsprechend, stimmt das Volk begeistert den Schlachtgesang*) an:

*) Wörtliche Übertragung der Schlachthymne aus Bulwers Roman durch Bärmann.

Auf Römer, auf, für Herd und für Altäre!
Fluch dem Verräter an der Römer Ehre!
Nie sei auf Erden ihm die Schmach verziehn,
Tod seiner Seel', es lebt kein Gott für ihn!
Trompeten schmettert, Trommeln wirbelt drein!
Es soll der Sieg der Römer Anteil sein.
Ihr Rosse stampfet, Schwerter klirret laut,
Heut' ist der Tag, der unsre Siege schaut!
Paniere weht, blinkt hell ihr Speere!
Santo Spirito cavaliere!

Sobald Rienzi dem Kriegszuge das Zeichen zum Vormarsch gibt, vertritt ihm der atemlos herbeieilende Sohn Colonnas, Adriano, den Weg mit dem verzweifelten Rufe: „Zurück, halt ein, Tribun! Laß ab vom Kampfe, hör' mich an!" Was wollen die bewegten Vorstellungen dieses im Konflikte zwischen Kindesliebe und zärtlicher Zuneigung zu Irene hin und her schwankenden Knaben in diesem heiligen Augenblicke, in dem ein Volk sich erhebt, um Rache zu nehmen für Jahrhunderte der Knechtschaft, für Treubruch und Meineid? Kann selbst Rienzis edler und versöhnlicher Charakter hier eingreifen, ohne von der gewaltigen Strömung erfaßt und zu Boden geworfen zu werden? Und wenn er es selbst imstande wäre, die Not seines Volks, das strenge Gebot der Selbsterhaltung, der Zwang der äußeren Verhältnisse, sie müßten jeden Versuch für einen Frevel am Heiligsten brandmarken und unabsehbare Folgen nach sich ziehn. So bleibt der Tribun allen flehentlichen Bitten Adrianos gegenüber unbeugsam. Er bedauert den Jüngling, sein Herz blutet, weil er weiß, daß er mit der entschiedenen Weigerung das Glück zweier Menschenleben vernichtet; allein er kennt seine Pflichten als Vertreter des römischen Volks, die ihm höher stehen müssen, als alle persönlichen Interessen. Milde jenen Nobili gegenüber, die ihr Ehrenwort brachen, würde Wahnwitz bedeuten. Mag Adriano sich mit seinem Leben verbürgen, auf seinen Knien den Tribunen anflehen — das Schicksal

nehme seinen Lauf, wie es heraufbeschworen ward vom Frevel des übermütigen Adels! Der ganze Kriegszug, Rienzi an der Spitze, setzt sich unter erneuter Absingung der Schlachthymne gegen das Ausgangstor zu in Bewegung, um draußen vor den Mauern der Ewigen Stadt die Entscheidung herauszufordern. Priester und Mönche begleiten die Kämpfer auf das Schlachtfeld; Adriano, Irene und die Frauen bleiben zurück.

Während die Schlacht vor den Toren tobt, spielt sich eine leidenschaftliche Szene zwischen der Schwester des Tribunen und dem Sohne Colonnas ab. Adriano hat im stummen Kampfe mit seinen Gefühlen Irene umfaßt, um sie noch einmal an sein Herz zu drücken. Ruft ihn doch der Kampf hinaus an des Vaters Seite. Mag das Mädchen den Exaltierten auf jede Weise zu beschwichtigen suchen, er erkennt, daß er selbst diese Umarmung fliehen muß, daß seiner der Tod harrt. Doch Irene hält ihn fest; Gott selbst gebeut ihr die Pflicht, den Fassungslosen in diesem Augenblicke vor unbedachtem Schritte zu bewahren. Aus der Ferne trägt der Wind Schlachtlärm und dumpfes Waffengetöse herüber; Adriano weiß, daß in jenem Mordgewühle Rienzi sein ganzes Geschlecht erwürgt. Die Frauen werfen sich zur Erde und erflehen von der heiligen Jungfrau Sieg für die Söhne, Gatten und Väter. Noch einmal macht Adriano den Versuch, sich von Irene loszureißen. Zu spät! So sinkt auch dieses liebende Paar auf die Knie und bittet Maria um Hilfe in all der Not, um Schutz vor Schmach und Tod. — Schon ist der Waffenlärm verstummt, durch die Lüfte vernimmt man deutlich das Siegeslied der von der Entscheidung heimkehrenden Römer.

So ziehen sie ein die sieggekrönten, freien Bürger Roms, die Männer eilen aus den Reihen und umarmen gerührt ihre Frauen, Schwestern und Töchter. Rienzi verkündet mit stolzer Freude: Zerschmettert liegt der Feinde Heer! Colonna und Orsini fielen im Kampfe! — Die Leiche

Colonnas ist herbeigeschafft worden, Adriano hat sich mit einem Schrei über den toten Vater geworfen; dumpfe Trommelwirbel deuten auf die Ankunft der in der Schlacht Gefallenen und Verwundeten, die in langen, stillen Zügen im Hintergrunde vorübergeschafft werden. Baroncelli erinnert inmitten der Siegeslust daran, wie manche Frau den Gatten dahingeben mußte als Preis für die endlich errungene Freiheit.

Totenbleich hat sich Adriano von der Leiche Colonnas emporgerichtet. Auch sein Geschick hat sich entschieden, klar ist ihm der Weg vorgezeichnet, den er zu gehen hat: „Weh' dem, der ein verwandtes Blut zu rächen hat! Blut'ger Tribun, blick' hierher! Sieh, dies ist dein Werk. Fluch über dich und deine Freiheit!" Während Rienzi die Beschuldigung zurückweist und jene Gefallenen als Opfer ihres eigenen, schnöden Verrats kennzeichnet, hat sich Irene zum heldenhaften Entschlusse der Entsagung durchgerungen. — Wohl gab sie das Glück ihres jungen Herzens hin; doch muß sie dem Strom lindernder Tränen wehren, da ihr Inneres stolz bekennen darf: Was sie verlor, opferte sie dem Vaterlande und Roms Freiheit. Adriano ist unterdessen gleichfalls mit sich einig: Die wenigen Augenblicke schwerster Prüfung haben ihn nach seiner Meinung zum Manne heranreifen lassen, von dem einst die Nachwelt sagen soll, daß dem erschlagenen Vater furchtbare Rache durch den Sohn ward. Er wendet sich zu Rienzi und droht mit furchtloser Offenheit: „Fluchwürdiger, der du von dir mich stießest, da den Frieden ich mit meinem Leben dir verbürgte, geschieden sind wir denn fortan, nur Rache haben wir gemein! Die deine stilltest du; so zittre vor meiner! Du verfielest ihr!" Rienzi selbst hält das Volk, das an dem Wahnwitzigen sich vergreifen will, zurück. Schon hat Adriano den Schritt zum Gehen gelenkt, da fällt sein Blick auf Irene. Noch einmal eilt er auf sie zu und umfängt sie leidenschaftlich: „Irene, fluche dem Geschick! Gemordet hat es unsre Liebe!"

Rienzi, von diesem Auftritt erschüttert, gibt mit heftiger Gebärde den Trompeten das Zeichen zur Siegesfanfare. Die Schmerzen seines Innern, tief und groß, hier bei der Feier des Freiheitssieges haben sie zu schweigen. Die Menge rüstet sich zum Feste. Adriano preßt den letzten Kuß auf Irenes Lippen vor dem Abschied von seinem Glücke, dann stürzt er mit einer drohenden Gebärde gegen den Tribunen davon. Das Werk seiner Rache beginnt. — Das Volk hat einen Triumphwagen herbeigeschafft, den Rienzi besteigt, um, wie zu den Zeiten des alten Rom, unter dem Jubel der Bevölkerung als Sieger durch die Straßen sich ziehen zu lassen.

Vierter Aufzug: In verhältnismäßig rascher Entwicklung vollzieht sich der Umschwung der Verhältnisse. Rienzi, noch eben von der wankelmütigen Gunst des Volks umjubelt und mit den höchsten Ehren bedacht, soll bald inne werden, daß er sein Werk auf schwankem Grunde errichtete. Zum Teil trifft die Schuld an der jähen Wendung den Tribunen selbst und seine kühne Forderung beim Friedensfeste, daß Rom über die Wahl des deutschen Kaisers in letzter und maßgebender Instanz zu entscheiden habe. Der deutsche Kaiser ist ein Freund des Papstes; in gleichem Maße, wie ihn das Verhalten Rienzis verstimmt, ja beleidigt hat, entzieht der Heilige Vater dem Tribunen seinen Schutz und damit auch seine Popularität. Denn das Volk schwört auf den Stuhl Petri und seinen Glauben, den es durch jenen vertreten sieht. Natürlich benutzt der Adel die willkommene Gelegenheit, unter der Menge und bei deren Repräsentanten den aufkeimenden Haß gegen Rienzi zu schüren, zumal ihn jetzt ein genauer Kenner der Verhältnisse in Adriano als willfähriges Werkzeug zur Verfügung steht. So versetzt uns der Beginn des vierten Aufzugs schon mitten in die gärende Bewegung gegen Rienzi. Auf der Straße vor der Laterankirche treffen sich, durch Verhüllung des Gesichts zunächst noch unkenntlich, in finsterer Nacht Baron-

celli, Cecco und andre aus dem Volke. Auch Adriano weilt in der Nähe. Wer beschied sie hierher? Keiner kannte den Besteller, auch er hatte sein Antlitz verhüllt! Schlimme Dinge haben sich unterdessen ereignet: Deutschlands Abgesandte haben Rom verlassen. Das dankt die Stadt dem Übermute Rienzis, mit dem er Deutschlands Fürsten das Recht der römischen Kaiserwahl abstritt. Zum deutschen Kaiser steht der Papst in besten Beziehungen; der päpstliche Legat Raimondo, bislang immer an der Seite des Volkstribunen, ist plötzlich abgereist infolge höherer Weisung. So schwirren die Gerüchte von Mund zu Munde. Und nun das Blutvergießen vor den Toren Roms! Wer trug die Schuld? Rienzis Milde, die zur Begnadigung der Adelsoberhäupter ihn bewog. Und diese Gnade war Verräterei! Verbindung suchte er mit den Nobili, da seine Schwester Irene Colonnas Sohn Adriano liebt, und er durch den Gnadenakt Colonna zur Sanktion des Bündnisses zu bewegen hoffte. — Adriano, der dem Durcheinander des Gesprächs von verborgenem Winkel aus lauschte, tritt jetzt, in einen Mantel gehüllt, als Zeuge hervor. Er bestätigt, sich zu erkennen gebend, den versammelten Bürgern jenen Verdacht Baroncellis gegen Rienzi. Unwürdig seiner Macht sei der Tribun, der Roms Volk verriet. Man möge auf der Hut sein; der Kaiser droht, die Kirche zürnt. Die Menge, ohnehin schon stark verstimmt gegen den Tribunen, nimmt das neue, ihn schwer belastende Zeugnis mit Erbitterung entgegen; sie sinnt auf Rache am Hochverrat, den der Frevler mit dem Tode büßen soll. Adriano sieht seine schlimme Saat emporschießen und reifen. Der anbrechende Tag gemahnt daran, daß hier schnell gehandelt werden muß. Durch Festespomp zu übertäuben sucht der Tribun die Not Roms; so hat er für den beginnenden Tag ein feierliches „Te Deum“ in der Laterankirche als Dankfest für den blutigen Sieg angesetzt. Bei diesem Feste, vor aller Augen, soll ihn die verdiente Strafe ereilen. Rienzi sterbe! Den Davoneilenden

tritt ein Zug entgegen, in dem sich der päpstliche Legat, begleitet von Mönchen und Priestern, über die Straße nach dem Lateran begibt. Man stutzt. Der Kardinal Raimondo wieder nach Rom zurückgekehrt, das „Te Deum" selbst abzuhalten!? Was vermag wohl der Wille weniger Leute, wenn die allmächtige Kirche Rienzi schützt!? Die Unentschiedenen und Wankelmütigen sucht Adriano von neuem aufzustacheln. Wenn die andern versagen, sein Arm wird den Tribunen erreichen, und sei es am Altar! Verfallen ist er seinem Dolche. Während Adriano am Pfosten der Kirchtür, in seinen Mantel gehüllt, Aufstellung nimmt, Rienzi zu erwarten, läßt Cecco die Verschwörer sich ihm anschließen und besetzt mit ihnen die ganze runde Treppe zum Portal unter der Weisung: „Erwartet still, so wie sich's fügt!"

Der Festzug erscheint und nimmt Aufstellung in der Richtung auf den Eingang zum Lateran. Rienzi schreitet, die Schwester an der Hand führend, dem Kircheneingange entgegen, hält jedoch beim Anblick der Verschwörer, die ihm den Zutritt streitig zu machen suchen, an. Sein ernster Blick trifft sie; die Frage, warum sie nicht dem Dankgottesdienste für den Sieg beiwohnen, findet keine Antwort. Beschämung und Verlegenheit bemächtigt sich der Leute, wie sie sich hier Auge in Auge dem gegenübergestellt sehen, den sie eben noch ungehört des Hochverrats ziehen und zum Tode verurteilten. Auch Adriano sieht sich in seinem Entschlusse schwankend. Schreitet doch Irene als Schutzengel an der Seite des verhaßten Tribunen. Rienzi fährt fort: Oder ist ihr Mut dahin, seitdem sie die Brüder fallen sahen? Haben sie darüber vergessen, daß jene Nobili dafür vernichtet sind, die im tiefsten Frieden ihre Väter und Söhne erschlugen, ihre Frauen schändeten? Daß es ein Kampf war für ihrer Freiheit Heiligtum? — Immer mehr leiht dem Sprechenden feurige Begeisterung die Schwingen zu hohem Gedankenfluge: Möchten sie nie des glänzenden Sieges sich unwert zeigen, indem sie ihn verwünschen! Vor allem sollen sie

ihm, dem Tribunen, volles Vertrauen schenken. Gott, der bisher ihn führte, steht ihm auch weiter bei und verläßt ihn nicht!

Die mit der Sicherheit fester Zuversicht ausgesprochene Verheißung läßt die Verschworenen ehrfurchtsvoll vor Rienzi zurücktreten. Sie schwenken ihre Hüte unter dem Rufe: „Lang' lebe der Tribun!" Mit namloser Erbitterung hat Adriano die Wankelmütigkeit der „feigen Sklaven" wahrgenommen. Er greift nach dem Dolche, um im gegebenen Falle Rienzi selbst an der Seite Irenes niederzustoßen. Dieser ist eben im Begriffe, die Stufen zur Kirche emporzusteigen, als anstelle des strahlenden „Te Deum" aus dem Innern des Lateran der düstere Gesang entgegentönt: „Vae, vae tibi maledicto!" *) Erschrocken taumelt er einige Schritte zurück, ermannt sich indessen bald und gibt das Zeichen dafür, daß der Zug sich ordne und nach dem Gotteshause zu in Bewegung setze. Als Rienzi auf der Hälfte der Treppe angelangt ist, tritt ihm plötzlich aus dem Portal des Lateran Kardinal Raimondo, umgeben von Priestern und Mönchen, entgegen. Wie ein Blitz aus heiterem Himmel trifft Rienzi die Verkündung des Bannfluchs, den der Papst gegen ihn aussprach und den der päpstliche Legat hier vor allem Volke verkündet: Dem Reinen nur erschließt sich die Kirche. Rienzi ist verflucht; im Banne auch, wer zu ihm hält! In wilder Flucht zerstreut sich die Menge. Die Kirchentür hat sich krachend geschlossen, an ihr angeheftet erblickt man die päpstliche Bannbulle gegen den Tribunen. Betäubt ist Rienzi zurückgetaumelt; zu Füßen des in dumpfes Brüten Versunkenen ruht Irene. Leer ward rings der Platz, alle meiden den mit dem Fluche des Heiligen Vaters Belegten. Nur Adriano hat seinen Posten am Kirchenportal nicht verlassen. Als der düstere Gesang in der Kirche verstummt, schreitet er schwankend auf Irene zu und beugt sich, leise

*) „Weh! Weh dir Verfluchtem!"

flüsternd, zu ihr herab: An seiner Seite soll sie diesen Ort fliehen; der Boden brennt unter ihren Füßen. Adrianos Arm wird sie schützen und schirmen. Der Bruder ist verflucht und damit ausgestoßen aus der menschlichen Gemeinschaft. Dem Fluche verfällt, wer ihm zur Seite bleibt. Er will sie retten, wenn sie die Nähe Rienzis flieht. Stolz aber richtet sich das Weib empor, dem das Unglück die Kraft zur Entsagung verleiht. An der Brust ihres Bruders sei ihr Platz, sollte es auch gelten, mit ihm vereint zu sterben. Unter dem wütenden Rufe: „Wahnsinnige, verdirb mit ihm!" eilt Adriano davon. Rienzi, wie aus langer Betäubung erwachend, fühlt die treue Schwester an seinem Herzen und schaut ihr gerührt in die Augen. Während das: „Vae tibi maledicto!" von neuem aus der Laterankirche herübertönt, entquellen langsam den Lippen des Tribunen die Worte: „Noch gibt's ein Rom!"

Fünfter Aufzug: In einer Halle des Kapitols finden wir Rienzi allein mit sich und seinem Gott. Inbrünstiges Gebet gibt ihm Stärke. Ist's möglich, daß dieser bittre Kelch der Leiden an ihm vorübergehe? Kann Gott, der einem Staubgeborenen die Macht seiner Wunder gab, ihn Großes und Schönes schaffen ließ, wollen, daß das Werk und sein Schöpfer so schnell wieder in den Staub zurücksinken sollen? Zu des Höchsten Preise erstand aus dem geknechteten alten ein freies neues Rom. So mag auch ein Strahl jenes himmlischen Glanzes in die tiefe Nacht betörter Menschenherzen fallen, diese zu erleuchten und vor Fehlschritten zu bewahren!

Irene ist eingetreten und hat den Bruder mit stiller Rührung betrachtet. Als er die Schwester gewahrt, erhebt er sich und schließt sie in seine Arme. Verließ ihn die Kirche, zu deren Ruhm er sein Werk begann, das Volk, dem selbstlos er diente, die Schar der Freunde, die in Zeiten des Glücks ihm erstanden, zwei Dinge bleiben ihm treu: Der Himmel und die Schwester! Stolz erinnert sich Irene

der Lehren, in denen Rienzi sie erzog. Er machte sie zur Römerin in des Wortes höchster Bedeutung; vom letzten Römer läßt sie darum nie, sei auch der Preis dafür das Glück des Lebens und der Liebe. Und wie sie der Bruder gerührt seine Heldenschwester nennt, fragt sie ihn, ob er, der wohl nie im Leben geliebt, wisse, was es heißt: Einer Liebe entsagen. Da bekennt Rienzi: Wohl liebte auch er. Doch war es nicht ein Weib, dem er seines Lebens ganzes Streben widmete, dem sein Herz zu jeder Stunde in schnellen Pulsen entgegenschlug. Rom heißt seine Braut! Er lernte sie lieben, seit er zum Denken und Fühlen erwachte, seit der alten Ruinen Pracht von einstiger Größe zu ihm sprach. Er liebte sie unter tausend Schmerzen, da er sie geschmäht, entehrt, geschändet und verhöhnt sah. Ihr weihte er seine Jugend, seine Manneskraft, um sie als Königin der Welt gekrönt zu sehen. Nun ward sie ihm bei all' der Fülle selbstloser Zuneigung untreu. Mag Irene seinen Schmerz ermessen, da er dieser heiligen Liebe entsagen soll und muß. Auch der Schwester Treue will ihm das Herz brechen. Ihn traf des Papstes Bann; verflucht ist, wer an seiner Seite bleibt. Warum läßt sie ihn nicht allein sterben und wendet sich Adriano zu, der sie liebt und glücklich machen wird, wenn seine Rache an ihm, dem Tribunen, gekühlt ward? Außer sich vor Schmerz und Entrüstung, weist Irene das so gut gemeinte Ansinnen von sich. Gibt's kein Rom mehr, so will sie die letzte Römerin sein. Und wenn er sie ermordet, sie läßt nicht von ihm. Überwältigt zieht Rienzi die stolze Jungfrau an sein Herz. In diesem treuen Bunde, in dieser keuschen Brust, lebt das alte Rom noch; es wird erst fallen, wenn beide ihr Leben ausgehaucht haben. — Noch einmal will es Rienzi versuchen, sich vor dem Volke zu zeigen und den Ruf ertönen zu lassen, die Schläfer aus dem Schlummer zu wecken.

Er schreitet hinaus. Als Irene ihm folgen will, vertritt ihr Adriano, bis zum Wahnsinn aufgeregt, mit dem

entblößten Schwerte in der Faust, den Weg. In hastigem Gestammel kommen die Worte ihm über die Lippen: Was sie noch will im Hause des Fluchbeladenen? Weiß sie nicht, daß sie dem Verderben rettungslos verfiel. Er will ihr indessen die Hand zum Leben entgegenstrecken; sie mag mit ihm entfliehen. Gefaßt und würdevoll weist die Schwester des Tribunen das Ansinnen des Liebenden zurück: Hier, beim letzten, den der Name des Römers ziert, ist die Stätte ihres Bleibens. Für sie gibt es weder eine Treue noch eine Liebe außer ihm. Adriano hat entsetzt das Schwert fallen lassen. Umsonst seine bewegten Vorstellungen. Sie wolle des Eides gedenken, mit dem sie ihm ewige Treue schwur, wie er ihr den gleichen Eid leistete. Ihr Bruder ward von Gott, von ihm und aller Welt verflucht. Das Volk kennt den Verrat Rienzis, es rast und wird sein Opfer finden. Bald steht dies Kapitol nicht mehr. Schon werden von hundert geschäftigen Händen die Feuerbrände geschürt, die den Bau in Trümmer und Asche verwandeln sollen. Wer hier getroffen wird, ist verflucht, sein Tod gilt dem Mörder als Verdienst; in seiner Hand zuckt der Stahl, der jenen, ihren Bruder, treffen soll. Zu ihren Füßen fordert er von ihr die Anerkennung seiner Treue. Schauernd blickt Irene auf den Rasenden. Sie weist ihn abermals von sich, da sie nichts mit ihm gemein hat. Lebend gehört sie ihm nicht; mag er denn die Tote sein Eigentum nennen. Es ist unterdessen immer dunkler geworden, bis die Nacht völlig hereinbricht. Von der Straße her vernimmt man sich näherndes Volksgetümmel, Steinwürfe zertrümmern die Fensterscheiben, während der grelle Schein bereit gehaltener Brände das Dunkel blitzartig erhellt. Mit gesteigerter Eindringlichkeit fordert Adriano Irene auf, ihm zu folgen; sie dürfe nicht sterben, da ihr Tod auch ihn treffe. Doch sie fühlt von Gott ihr verliehene Riesenkräfte. Den Jüngling, der sie mit Gewalt zu entführen sich bereitet, stößt sie von sich. Frei will sie sein bis zum letzten Augenblicke! Nach einer Pause

rafft sich Adriano empor. Mit den Worten: „Du bist mein! Durch Flammen selbst sind' ich den Weg zu dir!" stürzt er davon.

Die Szene verwandelt sich nunmehr in den Platz vor dem Kapitol, das den Hintergrund einnimmt. Volksmassen wälzen sich in gärender Aufregung aus allen auf den Platz mündenden Straßen herbei, sie schwingen Feuerbrände in den Händen, um den Palast des Tribunen in Flammen auflodern zu lassen. Unter der Menge finden wir auch Baroncelli und Cecco, vormals die besten Freunde Rienzis, als Schürer der Erregung wieder. Von allen Seiten ertönt der Ruf: „Bringt Steine her und Feuerbrand! Er ist verflucht, er ist gebannt! Verderben treffe ihn und Tod! Auf, ehrt der Kirche Hochgebot!" — Mit stolzerhobenem Haupte tritt jetzt Rienzi auf den Altan des Kapitols und zeigt sich dem wütenden Volke, das ihm das: „Steinigt ihn!" entgegenschreit. Vergeblich versucht es im Anfange der Tribun, sich mit seinem Worte Geltung zu verschaffen. Baroncelli und Cecco fürchten von der Wankelmütigkeit der Massen einen neuen Umschwung zu Rienzis Gunsten und suchen daher stimulierend auf die Leute einzuwirken. Endlich dringt des Tribunen Stimme durch den tobenden Lärm: Wer machte die, die hier gekommen sind, ihn zu töten, groß und frei? Soll er sie an den Jubel erinnern, mit dem sie ihn empfingen, als er ihnen Freiheit und Frieden brachte? Gedenke ein jeder seines Römerschwurs! — Umsonst! Baroncelli fordert das Volk auf, die Worte, dazu bestimmt, Toren von neuem zu bezaubern, nicht anzuhören; von allen Seiten wirft die Menge Feuerbrände in das Kapitol. Rienzi sieht seine Sache verloren. Seinen bebenden Lippen entringt sich der Fluch: „Elende, unwert eures Namens, der letzte Römer fluchet euch! Verflucht, vertilgt sei diese Stadt! Vermodre und verdorre, Rom! So will es dein entartet' Volk!"

Die Brände haben gezündet, das Vernichtungswerk schreitet seiner Vollendung entgegen. Immer höher lodern

die Flammen empor um Rienzi und Irene, die sich zum Bruder gesellt hat, ihn fest umschlingend, während das Volk weiter tobt. Da dringt Adriano an der Spitze der Nobili atemlos auf den Platz und eilt dem Kapitol zu, wo er die Geliebte an Rienzis Seite, von züngelndem Feuer umgeben, gewahrt. Zu spät! Mit einem furchtbarem Krach stürzt das Kapitol zusammen, unter seinen Trümmern das mutige Geschwisterpaar und den unglücklichen Adriano begrabend. — Die Vergeltung folgt der grauenvollen Tat auf dem Fuße: Die Nobili wenden sich mit ihren Schwertern gegen die Bürger Roms und üben durch ein furchtbares Blutbad die Vergeltung für den Sieg vor den Toren der Stadt.

3. Die Musik zu „Rienzi".

In der Bewertung der „Rienzi"-Musik ist man nach der absprechenden Seite hin viel über das Ziel hinausgeschossen, man hat vor allem vergessen, die künstlerische Erscheinung im Rahmen ihrer Zeit als Neuerscheinung abzuwägen; die Blicke waren getrübt durch die Rückschau auf den vollendet vor uns liegenden Entwicklungsprozeß des Dramatikers, wie ihn der „Nibelungenring" und das Bühnenweihspiel „Parsifal" abschließt. Weil gerade die spätern Werke Wagners den grundsätzlichen Abschied an die „große Oper" Meyerbeerschen Stils mit solcher Strenge betonen und als einzig erstrebenswertes Ziel das immer fester in neugeschaffener Form sich zeigende Musikdrama hinstellen, wollten die Übereiferer durch nichts mehr an den Prozeß der Genesis erinnert sein und sprachen darum „Rienzi" den tieferen Wert ab. Es liegt hierin eine arge Verkennung der Psychologie und naturgemäßen Entwicklung des Genies, das zwar sprungweise

nach vorwärts drängen, aber gleichwohl einen Boden haben mußte, von dem aus der erste Anlauf und Aufschwung erfolgte. Dieser Boden war eben die große Oper als letzte Etappe der Zeit, aus der „Rienzi" geboren ward, und für den Künstler galt es, den Geist der Zeit und die ihm überkommene Materie erst zu überwinden. Und es ist in Rücksicht auf die unvergänglichen Gaben, die wir aus Wagners Hand empfingen, weit verdienstlicher, im Stadium des Beginns einer neuen Ära auf das Ringen des Tonpoeten nach neuem Ausdruck hinzuweisen, dessen Betätigung vorbehaltlos anzuerkennen, als mit der kritischen Sonde in der Hand nach Merkerart all die Beziehungen zum Hergebrachten, Alten aufzudecken oder Unzulängliches zu tadeln. Der Tadel an sich ist immer ein leichteres Ding, als der Beweis des Guten. So sei denn zunächst bezüglich des Vorwurfs, „Rienzi" beherrsche von Anfang bis zum Schlusse der Meyerbeersche Opernstil, festgestellt, daß Wagner im Jahre 1839 als der Entstehungszeit der ersten beiden Aufzüge seines Werks nur „Robert den Teufel" kannte, von dem in „Rienzi" so gut wie gar nichts zu finden ist. Wohl waren die „Hugenotten" bereits 1836 in Berlin über die Bühne gegangen, aber in Königsberg und Riga, den damaligen Domizilen des Kapellmeister Wagner, noch ganz unbekannt. Dagegen besitzen wir, wie bereits in der „Vorgeschichte" mitgeteilt, das Zeugnis des Meisters, daß die von unsern Bühnen verschwundene „heroische Oper", insonderheit „Ferdinand Cortez" von Spontini, bei der Komposition des „Rienzi" stark bestimmend auf ihn wirkte. Handelt es sich also lediglich um eine Bewertung der Musik, um deren Katalogisierung nach äußerlichen Gesichtspunkten, so könnte vielleicht bei „Rienzi" von dem „letzten Werke aus jener französisch-italienischen Schule der großen heroischen Oper" die Rede sein. Nun wird es freilich notwendig, bei einem ästhetischen Urteile sich nicht mit dem Eindruck der willkürlich zusammengestrichenen Bühnenaufführung zu begnügen, sondern den Text und die Partitur

oder den Klavierauszug zu studieren, um ein Bild von dem Gesamtwerke zu gewinnen, das uns die moderne Regie mit ihrem seltsamen Kürzungsverfahren in usum proprium, weniger nach der Architektonik des Baues, seiner künstlerischen Logik und der Frage von wirklicher Entbehrlichkeit, vorenthält. Tut man das, so wird jeder Vorurteilsfreie ein wesentlich andres Bild von „Rienzi" erhalten; er muß zur Bewunderung des dichterischen wie musikalischen Genies gelangen, das mit einer schöpferischen Kraft sondergleichen, im großen und ganzen vollkommen auf sich selbst angewiesen, in konziser poetischer wie tönender Form so Außerordentliches gab. Schon hier bei „Rienzi" ist es unmöglich, Text und Musik, dichterische und musikalische Intention voneinander gesondert zu betrachten. Wie später in „Tristan" und den „Meistersingern", so erwächst auch hier bereits eine unmittelbar aus der andern, und es würde eine totale Verkennung ästhetischer Prämissen sein, sich auf eine getrennte Bewertung für die Urteilsfindung irgendwie einzulassen.

In seiner großen Wagner-Biographie*) weiß der ausgezeichnete Kenner Wagnerscher Kunst, Houston Steward Chamberlain, gleichfalls auf das Widersinnige solchen Verfahrens bezüglich des „Rienzi" hin und folgert daraus: „Will man die schöpferische Kraft, die der fünfundzwanzigjährige Dichter hier betätigt hat, voll ermessen, so lese man Bulwers Roman und vergleiche seinen Helden mit dem Wagners! Man sehe auch genau zu, wie Wagner den ganzen großen, überreichen Stoff bewältigt und zu einem einfachen, leicht übersichtlichen Vorgang verdichtet hat. Das ist das Werk eines Dichters, eines wirklich großen Dichters! Während Scribe-Meyerbeer nur auf Theatereffekte ausgehen, auf packende Situationen, findet hier nicht eine Bewegung statt, die nicht zur Schilderung des Charakters des Helden beitrüge. ‚Der Deutsche baut von innen', sagt Wagner; der Deutsche

*) München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, vormals Friedrich Bruckmann, 1895.

will auch im Drama vor allem die Seele, das Innere, Verborgene, erkennen; darum konnte auch der künstlerische Genius dieses Volkes nicht eher ruhen, als bis er durch die neue Form des Wort-Tondramas bis in das innerste Herz der Handelnden eingedrungen war. Das Innere ist aber viel einfacher als das Äußere: tausend Zufälligkeiten verschwinden hier, alles, was Konvention und Mode ist, was nur lokalen oder historischen Sinn besitzt, ist gänzlich ohne Bedeutung. Dadurch erhalten die Gestalten in Wagners Werken bei aller Wärme und Leidenschaft doch etwas Typisches, Symbolisches, wie es die Kunst seit den Griechen nicht wieder erlebt hatte ... Wagner zeigt uns (im Gegensatze zu Bulwer) nur die wesentlichsten Züge: die unbedingte, glaubensfrohe Ergebung in Gottes Willen, die begeisternde, aufopfernde Liebe für das Vaterland, die Großmut gegen den Feind, die Strenge gegen sich und die Seinen. — Aber auch dort, wo Rienzis Individualität im Widerspruch sich offenbart: Die Prachtliebe und zugleich die Einfalt, der Hochmut gepaart mit Demut usw., weiht uns Wagner durch wenige Züge in diese Geheimnisse des innersten Wesens ein. Wer sollte nun nicht fühlen, daß wir den Menschen Rienzi besser kennen und einen weit tieferen Blick in seine Seele getan haben durch Wagners Drama, als nach der ganzen ausführlichen Schilderung und nach allen Intrigen des Romans? Wagner hat uns hier, wie Schiller in seiner ‚Jungfrau von Orleans', eine wirkliche ‚Geschichtsstunde' gegeben. Denn es ist einfach unmöglich, Geschichte nach Dokumenten zu konstruieren, ich meine hier ‚Seelengeschichte'; die äußeren Vorgänge sind nur Reflexe, sie kreuzen sich nach allen Richtungen, und nirgends kommt eine Willensbewegung ganz rein zum Ausdruck; nur der Dichter blickt in die Tiefen der Seele und kann uns die einfache, große Wahrheit zeigen. Und nun die Musik als Ausdrucksmittel in den Händen dieses Dichters! Gewiß sagt uns das Gebet des Rienzi im Anfang des fünften Aktes mehr über diesen großen Mann

als zehn Bände archivarischer Forschungen ... das unterscheidende Merkmal von ‚Rienzi' in Wagners Lebenswerk, daß fast der gesamte ‚Ausdruck' hier der Musik anvertraut wird. Durch seine ersten Bühnenerfahrungen belehrt, glaubte der Meister in jenem Augenblick, es sei unmöglich, das Wort in Verbindung mit der Musik zur Geltung zu bringen (vgl. I, 2); darum vernachlässigte er die Diktion (worauf er in seinen frühesten Versuchen Sorgfalt verwendet hatte); der Gesamtausdruck litt aber hierunter nicht, sondern er wurde jetzt vorwiegend in die Musik gelegt. Mit den Worten gab der Dichter nur eine allgemeine Umrißzeichnung; alles, was er eigentlich sagen wollte, sagte er in Tönen. Offenbar knüpft also ‚Rienzi' direkt an die vorausgehenden Werke, ‚Die Feen' und ‚Das Liebesverbot', an, bei denen ebenfalls der musikalische Ausdruck das stark vorwiegende Element war. Nur ist bei ‚Rienzi' ein großer Schritt geschehen, ‚aus dem Unbewußtsein zum Bewußtsein' (um ein Wort Wagners über ‚Lohengrin' auf dieses in mancher Beziehung nahe verwandte Werk anzuwenden), weil hier mit voller Absicht und Überlegung der gesamte Ausdruck der Musik aufgebürdet und dafür die Diktion vernachlässigt wurde. Wir sehen also hier den bereits mit voller Meisterschaft gestaltenden Dichter behufs des Ausdrucks dennoch fast absoluten Musiker werden: Das wäre etwa die ‚Formel' des ‚Rienzi', wenn ein lebendiges Werk jemals in eine Formel sich einzwängen ließe."

Diesem Urteile ist kaum noch etwas hinzuzufügen. Ihm schließt sich die moderne Wagnerforschung und Bewertung durchaus an. Richard Bürkner sagt in seinem populär gehaltenen, liebe- und lichtvoll geschriebenen Buche über: „Richard Wagner, sein Leben und seine Werke"*) mit einem Seitenblick auf das spätere Urteil Wagners über „Rienzi": „Künstler pflegen die Werke ihrer Jugend fast immer zu

*) Jena, Hermann Costenobles Verlag, 1906

verdammen, weil aus ihnen die Eigenart noch in den Fesseln der Schulüberlieferung redet. Dabei werden sie zumeist ungerecht. Auch Wagners Urteil über ‚Rienzi‘ ist allzuhart. Gewiß war damit kein Musikdrama geschaffen worden, sondern eben eine große Oper, wie sie damals viel gedichtet und komponiert wurden. Aber wie nun dieser ganzen theatralischen Gattung wenigstens ein geschichtliches Recht nicht abgesprochen werden kann, so muß auch dieser Oper ihre Stellung gewahrt bleiben, auch wenn man sie nur als den Gipfelpunkt dieser historischen Oper ansehen wollte. Aber das ist sie nicht einmal ausschließlich. Denn in der Art, wie Wagner in seiner Bearbeitung der Vorlage alles Romanhafte mit kühnem Striche getilgt, wie er angestrebt hat, den ganzen Verlauf des Dramas aus seelischen Vorgängen zu gestalten, wie er die Tragik des Geschehens in das Innere gelegt und wirklich meisterhaft verstanden hat, diesen gottergebenen, vaterlandsbegeisterten Helden mit seiner inneren Größe, der doch auch die Schwächen der Prunksucht und des Hochmuts nicht fehlen, vor uns hinzustellen: das zeugt doch schon durchaus von der Kunst eines wirklichen Dichters und Dramatikers. Wenn dieser dramatischen Szenenführung und Charakterschilderung gegenüber die Sprache oft auffallend vernachlässigt geblieben ist und manchmal eine kaum begreifliche Operntrivialität aufweist, so liegt das wesentlich an der damaligen Auffassung Wagners, der angesichts seiner traurigen Bühnenerfahrungen daran verzweifelt hatte, das Wort gegenüber der Musik wirklich zur Geltung zu bringen. In der Art, wie damals komponiert und gesungen wurde, lag ein solches Vorwiegen des melodischen und tonlichen Reizes über den Sinn und Verstand des Wortes, daß der jugendliche Meister glaubte, was er zu sagen hätte, ließe sich genugsam in Tönen aussprechen, und es bedürfte darum nicht erst der wirklich dichterisch verklärten Worte. In dieser Hinsicht bedeutet Rienzi eigentlich einen Rückschritt gegen die früheren Werke. — Die Musik entbehrt an vielen Stellen

wirklicher Eigenart, zeigt Anlehnungen an fremde Vorbilder und selbst banale Schablonenmäßigkeit. Und doch ist sie vom schönsten Feuer der Jugend durchloht, voll ausdrucksvoller Sprachfähigkeit und reizvollstem Klange. Wo das tiefste Seelische nach musikalischem Ausdrucke verlangt, wo Innigkeit und Ergebung, Zorn und Rache, Schuld und Verhängnis geschildert werden, da lugen an allen Ecken und Enden aus dem rauschenden Prachtgewande der großen Oper die verheißungsvollen Ansätze des Musikdramas und seiner ganzen Wagnerschen Eigenweise bezeichnend hervor." — Man sieht, Bürkner urteilt über Einzelheiten etwas schärfer, zeigt sich aber doch bezüglich der grundsätzlichen Momente mit Chamberlain einverstanden.

Professor Max Koch nimmt im ersten Bande seiner umfangreichen Wagner-Biographie*) bezüglich „Rienzi" als Wort- und Musikdrama dieselbe Stellung ein. Auch er sucht die Beeinflussung nicht etwa bei Meyerbeer, sondern in Spontinis „Ferdinand Cortez" und Aubers „Stumme von Portici": „Gerade wenn wir die beiden Revolutionsopern Aubers und Wagners vergleichen, tritt die ungeheure dramatische Überlegenheit Wagners hervor. Nicht einen zufälligen Augenblickshelden hat er sich gewählt, sondern den Vertreter einer weltgeschichtlichen Idee. Kein Jahrhundert, meint Ferdinand Gregorovius im elften Buche seiner ‚Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter', werde es vergessen, ‚daß es dieser mit Blumen bekränzte Plebejer auf den Trümmern Roms war, welcher den ersten Strahl der Freiheit in die Finsternis seiner Zeit fallen ließ.' Von heroischer Begeisterung für ein Ideal ist das Drama erfüllt, und sie ließ auch an manchen Stellen den Tonsetzer über die konventionellen Prachtstücke der großen historischen Oper hinaus zum wirklich ergreifenden Drama vorschreiten." — Mit Beziehung auf die „Rienzi"-Musik meint Koch: „Sie ist nicht mehr

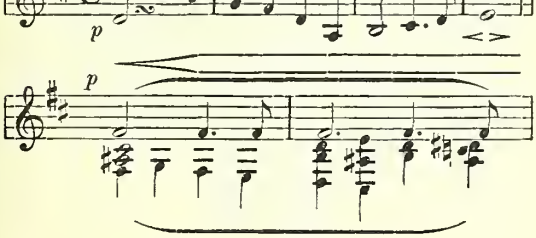
*) Max Koch: Richard Wagner. Erster Teil (1813—1842) S. 336 ff. Verlag von Ernst Hofmann & Co., Berlin, 1907.

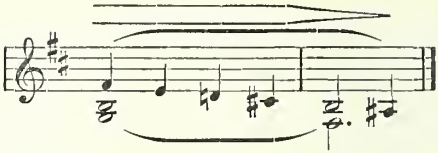
wie in Wagners vorangehenden Opern durch die harmonisch und rhythmisch absichtlich gemodelten, kurzen Melodien bestimmt, sondern der Stoff prägte auch der in charakteristischem Rhythmus breit und lang sich hindehnenden Melodie den Charakter des Heroischen auf ... Sind einzelne Stellen in gewöhnlicher, trivialer Opernart gehalten, so übertreffen weit mehr Teile, wie der Chor der Friedensboten und das schon echt Wagnersche Gebet Rienzis im letzten Akte, doch bereits alles in der gleichzeitigen Opernmusik Vorhandene. Es ist einer der genialen Züge, die Mozarts dramatisches Fühlen beweisen, wenn beim Auftreten des steinernen Gastes derselbe Akkord ertönt, unter dessen Klang der Komthur unter Don Juans Degenstich sein Leben verhauchte. Dem entspricht es, wenn bei der Zurückweisung von Rienzis letzter Ansprache durch das aufgehetzte, verblendete Volk das Orchester die Melodie des Schwurs, ein neues, freies Römervolk entstehen zu lassen, aus dem ersten Finale wieder aufnimmt. Es ist Wagners früheste Verwendung der später systematisch in den Dienst des Dramas gestellten, musikalischen Motive. Der furchtbare Zusammenbruch aller großen Pläne durch den erbärmlichen Wankelmut des Volkes kommt durch dieses musikalische Mittel zu erschütternder Wirkung. Ähnlich ist es, wenn nach der Verkündung des Bannfluches das leuchtende B-dur der Schlachthymne in ein düsteres G-moll mit verminderten Septimenharmonien sich verwandelt. Ebenso weist die Instrumentierung, bei der wir uns an Berlioz' Erörterung über den damals sehr verschiedenen Stand des Instrumentenbaus in Frankreich und Deutschland (Harfen z. B. waren damals in den deutschen Theaterorchestern nicht vorhanden) zu erinnern haben, bereits manche Einzelheiten auf, die später als echt Wagnersche wiederkehren."

Die Ouvertüre zu „Rienzi" hat noch nicht die freie Faktur der Vorspiele der späteren Dramen, sie wahrt die überkommene Form der Sonate, weist aber sowohl in ihrer

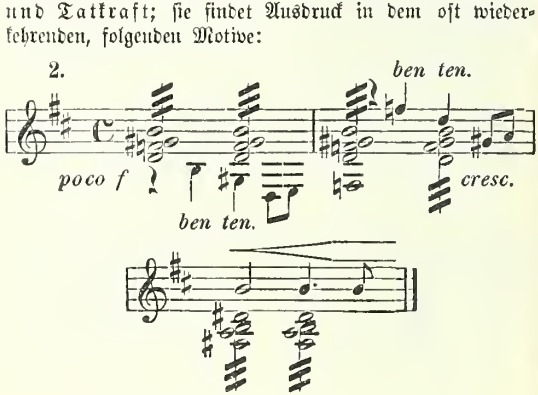
Thematik, die zu motivischer Behandlung bereits hinneigt, wie namentlich in der glänzenden Instrumentierung unzweideutig auf die kommende Entwicklung hin. In solcher Tonsprache, dabei so konzis nach formaler, wie logisch-dramatischer Seite hin, hatte bislang noch keiner geredet. Ein genauer prüfender Blick wird sofort erkennen lassen, daß es Wagner, im Gegensatze zu den Modekomponisten und gefeierten Größen seiner Zeit, nicht etwa auf den rein instrumentalen oder melodischen Klangeffekt ankam, sondern daß er ganz bestimmte Vorstellungen zu erwecken beabsichtigte, die mit der poetischen Intention des folgenden Dramas in engster Beziehung standen und als Vorbereiter für dieses selbst ein Bild des Helden und seiner Umgebung in scharfen Abrissen entwarfen. Mit „der Trompete Ruf in langgehalt'nem Klang", der den Bürgern Roms die Stunde der Freiheit verkünden soll, beginnt die Ouvertüre. Dreimal hören wir den abschwellenden Trompetenton, verbunden durch eine dem „Santo spirito" (4) nachgebildete Überleitungsphrase in Baßoktaven, bzw. Akkordfolgen, die endlich zur Äußerung im molto legato ed espressivo drängen: Rienzi, als Mittelpunkt der Freiheitsidee und Befreiungstat, im Gebet, wie wir ihn auch im Beginn des letzten Aufzuges im Saale des Kapitols finden:

1. *Molto sostenuto e maestoso.*





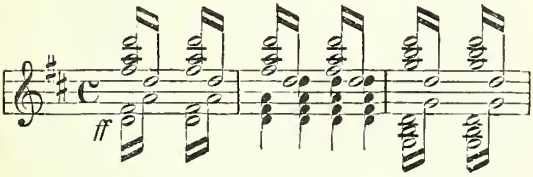
Da Rienzi der Repräsentant überzeugten, innern Christentums ist, das sich als stark genug erweist, in ihm selbst dann nicht wankend zu werden, als ihn alle Menschen verlassen, auch der Vertreter der höchsten kirchlichen Macht auf Erden, so wird die Voranstellung und Betonung des Thema 1 mit seiner ruhigen Kantilene, der sanft auf und nieder sich bewegenden Tonlinie, klar werden. Sein zweiter Teil deutet übrigens unzweifelhaft auf die Kämpfe hin, die fester Glaube zu überwinden hat, auf die Enttäuschungen und den Schmerz auf Erden, den gleichwohl im Lichte des Göttlichen die Gloreole des Märtyrertums umgibt. — Aber nicht nur festes Gottvertrauen gehört zu dem Werke, zu dessen Vollbringer Rienzi sich auserwählt sieht, sondern auch heldenhafte Energie und Tatkraft; sie findet Ausdruck in dem oft wiederkehrenden, folgenden Motive:

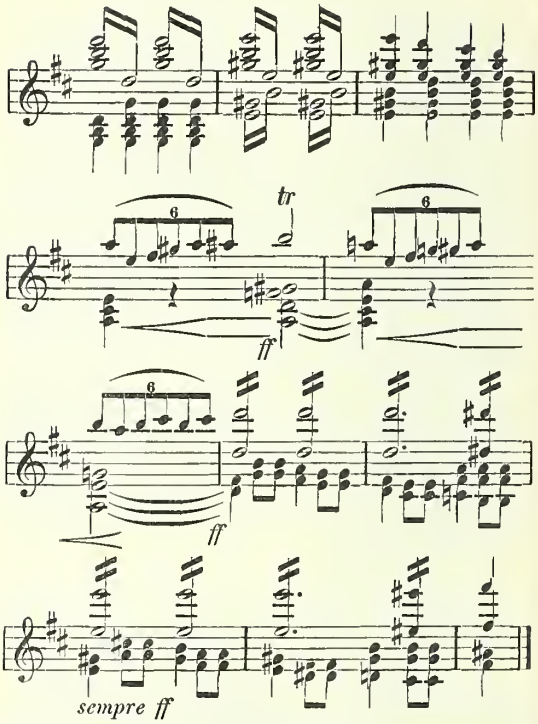


In der Tat handelt es sich hier um die völlig korrekte, motivische Form, mithin um die erstmalige Anwendung des so grundsätzlich bedeutsamen Schilderungsausdrucks bei Wagner. Das Tatkraftmotiv (2) wird in chromatischer Steigerung auf verminderten Septakkorden hoch getrieben, um dann mit wuchtig abschreitenden Oktaven die glanzvoll instrumentierte Reprise der Gebetweise (1) im fortissimo einzuleiten. An ihrem Abschluß steht wieder Nr. 2, aber ff. marcato und in gewaltigem Aufstieg (sforzando) gleichsam dem Ziele entgegenstrebend. Unmittelbar vor dem Übergange aus dem molto sostenuto e maestoso der Ouvertüre-Einleitung zum Hauptteil, dem Allegro energico, steht wie im Beginn das dreimalige Trompetensignal, aber hier von einem eintaktigen, herb erschauernden tremolo, das vom forte zum piano abebbt, unterbrochen.

Zu Hauptthemen für das Allegro beschied Wagner Weisen, welche die siegreiche Volkserhebung charakterisieren, als deren erste das Finale des ersten Aktes mit den auf das Trompetenzeichen herbeistürzenden Volksmassen („Gegrüßt sei hoher Tag! Die Stunde naht!"). Man könnte es getrost das Volkserhebungsthema nennen, da dieser Name seine Bestimmung umspannt:

3. *Allegro energico.*

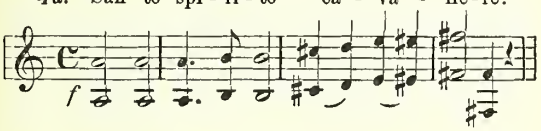




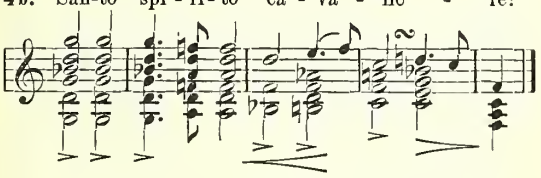
In den ersten Takten der Ausdruck des siegesgewissen Muts, weiter dann auch als äußerliches Charakteristikum das Zusammenströmen der schier unübersehbaren, freiheitsdurstigen Scharen mit der mehr und mehr gesteigerten Erwartung kommender Dinge, der Entscheidung. Es läßt sich nicht

leugnen, daß hier die Musik auf Äußerliches ausgeht und eine Faktur wählt, wie man sie in den Finalesätzen der Franzosen und Italiener häufig findet. Doch sei dies kein Vorwurf. Man vergegenwärtige sich das Milieu, den europäischen Süden mit seinem heißblütigen, wankelmütigen Menschenschlage. — Der also durch das Zeichen der Trompete einberufenen Menge muß jetzt ein großes, hinreißendes Schlagwort zugeworfen werden, mit dem sie sich auf den Feind stürzt, ihn zu zermalmen. Es ist die Kampfeslosung: „Santo spirito cavaliere!“*) der der Komponist im wuchtenden Oktaven-Aufschritt des ersten Teils den Ausdruck des Vorwärtsdrängens ungestümer, begeisterter Massen gab:

4a. San-to spi-ri-to ca-va-lie-re!



4b. San-to spi-ri-to ca-va-lie - re!

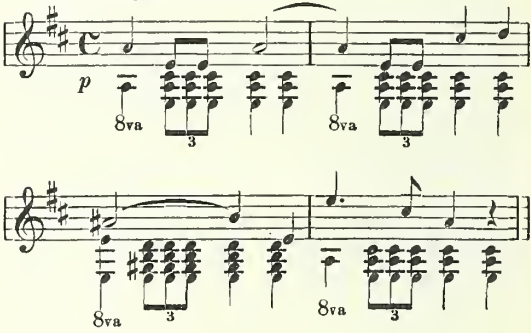


dem zweiten dagegen einen ernst sinnenden Zug, der etwa mit Rienzi selbst (1) und seinem Innenleben sich vergleichen ließe. Das „Santo spirito“ bildet den Höhepunkt der Ouvertüre. Nach seiner höchst geschickt und glücklich

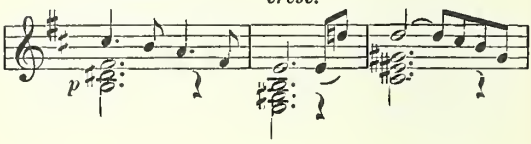
*) Das ist etwa: „Der heilige Geist soll unser Führer und Streiter sein!“

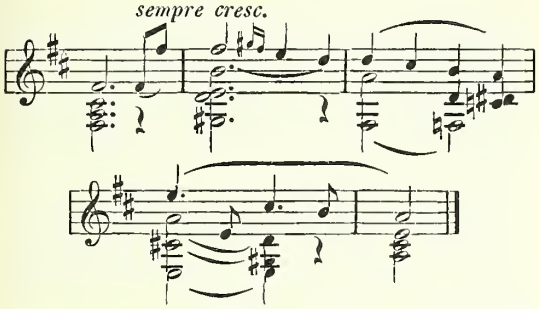
gewählten Faktur läßt es sich bei feierlichen Höhepunkten oder im starken Affekt mit Leichtigkeit anbringen und findet auch im Durchführungsteile reiche Verwendung. Daß übrigens auch Wagner den frommen Zug, wie er sich bei Rienzi in der Gebetweise (1) widerspiegelt, beim Volke durch Thema 4 zum Ausdruck gebracht wissen will, das geht aus der unmittelbaren Nebeneinanderstellung beider Weisen gleich im Beginn des Allegro energico hervor. Es folgt dann im 82. Takte die Huldigung an Rienzi, wie sie dem Finale des zweiten Aufzugs als Leitidee zugrunde liegt („Rienzi, dir sei Preis! Dein Name hochgeehrt! Dich schmücke Lorbeerreis!"):

5a. *Allegro energico.*



5b. *espress.* *cresc.*



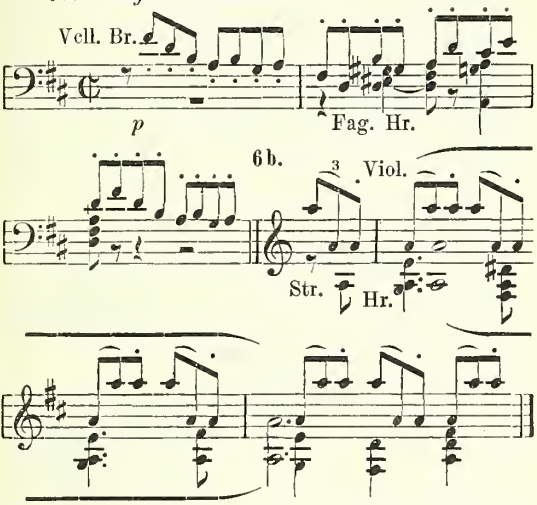


Fast liegt etwas Übermütig-Keckes in dem trionfale, das doch dramatisch auch wieder vollkommen berechtigt wäre, da es die Verkennung der Ziele und die unbeständige Äußerlichkeit der Menge mit scharfer Kontur andeuten würde. Während 5^a das stolze Frohlocken kennzeichnet, umfaßt 5^b die Unerschöpflichkeit des Dankausdrucks, dem zugleich ein warm-menschlicher Zug innewohnt, der vom Äußerlichen ab dem Gemüte zuweist. — Mit dem eben bezeichneten Themenmaterial ist der musikalische Reichtum der „Rienzi"-Ouvertüre erschöpft, und ein einigermaßen geübtes Ohr oder Auge wird unschwer die weitere Verwendung erkennen, auch sie in logischen Zusammenhang mit der dramatischen Idee zu bringen wissen. Bedenkt man, daß „Rienzi", wie die geharnischte Pallas Athene aus dem Haupte des Zeus, ohne Verbindung nach rückwärts plötzlich erstand, so muß hier ganz besonders bei der Ouvertüre als orchestraler Zusammenfassung und einführendem Prolog die souveräne Herrschaft über alle technischen Mittel und der Reichtum der Gedanken imponieren. Da ist alles von einer Großzügigkeit der Anlage, einer Kühnheit der Architektonik, einer Glut der Farben, die ganz gewiß nicht auf den Beginnenden, vielmehr auf den der Meisterschaft nahen Geübten schließen läßt. Wie namentlich das „Santo

spirito!“ in der Durchführung als begeisternder Kampfruf fast ausschließlich der belebtesten Schilderung genügt, wie es ringend und wuchtend gegeneinander hergeht, in grollendem Aufstiege immer wieder zu dem Siegesdankliede (4b) führt und endlich über eine dritte Wiederholung des Trompetensignals zur Reprise des Allegro energico (3) im un poco più vivace überleitet, das kann nach Form und Inhalt als unübertrefflich gelten. Im Schlußteile steht vornehmlich Thema 3, aus dem dann auch das fanfarenartige molto più stretto abgeleitet wird, weiter aber die Jubelweisen 5a und 5b. Die Coda holt sehr weit aus. Sie kann sich kaum erschöpfen nach Vielseitigkeit der Harmonik bis zur endlich erreichten Grundtonart und den Schlußschlägen, birgt auch im fortissimo den glänzend zur Geltung kommenden Schlachtruf: „Santo spirito“ quasi trionfale in sich. — Der im Jubel verklingende Dur-Abschluß, der den Sieg der Pläne Rienzi verkündigt, deckt sich natürlich nicht mit dem Schluß des Dramas. Allein dem Tondichter lag es daran, den Helden mit seiner Einwirkung auf das Volk anzudeuten, den letzten Volkstribunen zu zeigen und sein Wirken, losgelöst aus der Fessel der Zeit, als Idealtat zu feiern, den tragischen Abschluß mit der Verkennung edler Absicht und dem Wankelmut derer, die so reiche Wohltat empfingen, dem Drama selbst vorbehaltend.

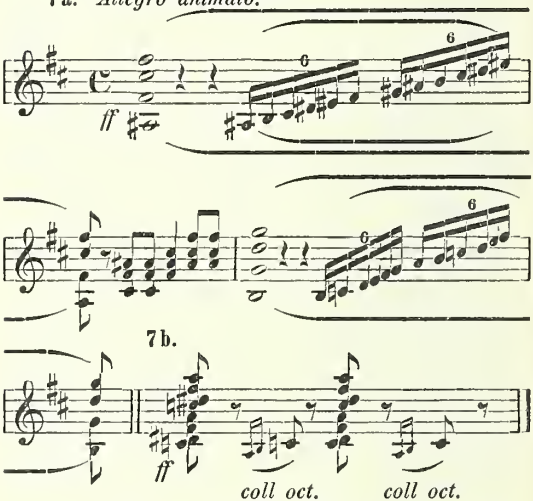
Erster Aufzug: Gleich die Introduktion zur ersten Szene mit den nächtlich auf Menschenraub ausziehenden Nobili läßt die Sicherheit motivischer Charakteristik erkennen, mit der Wagner bereits hier arbeitete. Die Schärfe der musikalischen Abrisse ergänzt direkt die poetische Intention. Die nachfolgenden beiden Beispiele mögen hierfür Zeugnis ablegen:

6a. *Allegro animato.*



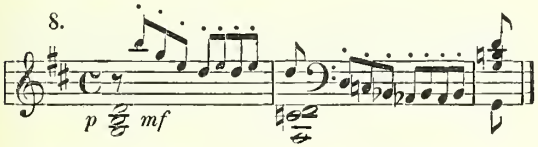
In 6a das Tastende, der vorsichtige Schritt und doch zugleich ein festes Selbstbewußtsein mit Siegeszuversicht gepaart. Das Motiv bleibt als Charakteristikum den räuberischen Nobili treu als Ausdruck ihres zynischen Übermuts, dem es ganz und gar nicht wider den Strich geht, auf Mädchenraub zu ziehen. Im Beispiel 6b findet dann die Lüsternheit (Orsini: „Das schönste Mädchen Roms sei mein!") des Bandenführers bezeichnenden Ausdruck, verstärkt noch durch die triolischen Oktavenarabeske, welche die ersten Violinen um die Melodie schlingen. Dr. Neitzel weist sehr richtig auf die „Erwartung künftiger Freuden" hin, die sich in dieser Musik ausspricht. Die gellenden Hilferufe Irenes unterstützt die Oktavensteigerung Fis, G, A, B

in Oboe, Klarinette und Violinen tremolo, der Terzlauf fortissimo malt das gewaltsame Herabschaffen der menschlichen Beute über die Leiter zur Straße aus. Bei: „Ha, welche lustige Entführung" tritt wieder 6ª in seine Rechte, mit 6ᵇ („So komm' doch, Närrchen, sei nicht bös!") alternierend. — Die Colonna treten dazwischen. Sofort ist der Streit im Gange, die Schwerter fliegen aus der Scheide (7ª), auch die Musik nimmt straffste Form an, namentlich für das Entsetzen Adriano (7ᵇ), als er die Geliebte in den Händen der Orsini gewahrt:



Im Beginn des Kampfes hört man 6ª in Moll; wendet sich doch das Beuteglück Orsinis durch Dazwischentreten der Colonna und Adrianos mit seinen Leuten. Akzente,

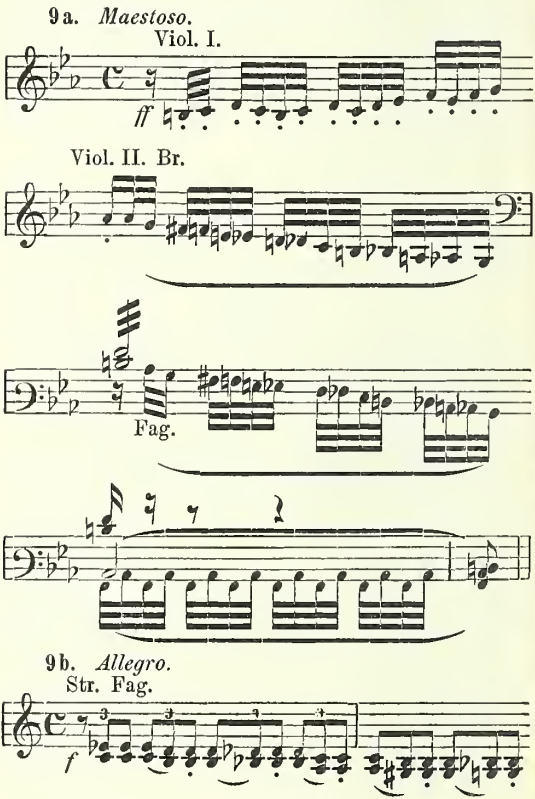
wie in 7ª, nur noch mit der dringlicher werdenden Entscheidung gesteigert, bleiben Herrscher; man vergleiche bei: „Nun seht nicht zu" das Eindringen auf Adriano, bei: „das fehlte noch!" den wachsenden Tumult des herbeiströmenden Volks. Selbst den päpstlichen Legaten und Kardinal Raimondo tritt das Selbstbewußtsein der Nobili (6ª) entgegen, um bei dem Ausrufe Colonnas: „Fort, läst'ger Schwätzer!" in seiner veränderten Fassung das Zynische der Situation zu betonen:

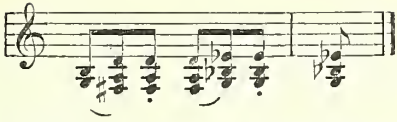


Im Wogen der Volksmenge lassen sich schon deutlich die Ansätze des „Santo spirito" (4ª) erkennen. Schreit doch die Schmach, die hier der Adel dem Manne des Volks, ja selbst dem Abgesandten des Heiligen Vaters zufügt, zum Himmel und erheischt Sühne.

Rienzi tritt auf. Seine erste Anrede, mit der er zur Ruhe bescheidet, wahlt die Form des Rezitativs ohne jede Orchesterbegleitung, um den Gegensatz zwischen Tumult und Stille, zwischen Zügellosigkeit und Autorität zu betonen, zugleich auch dem Sänger der Titelpartie volle Gelegenheit zu geben, mit seiner Stimmkraft den Helden des Volks eindruckvoll darzustellen. Wieder sind es zwei motivische Bildungen, deren weitere Verwertung auf die volle Absicht ihrer gewollten Bestimmung durch den Komponisten hindeutet. Beide gelten der Aversion Rienzis gegen die Ruchlosigkeiten der Nobili. 9ª setzt ein, als er die an seine Brust eilende, Schutz suchende Schwester umfängt und durch die am offenen Fenster seines Wohnhauses lehnende Leiter über das Geschehene belehrt wird, 9ᵇ leitet seine Worte an

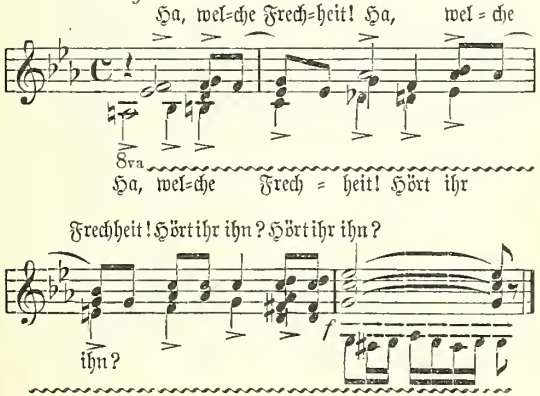
die abziehenden Raufbolde ein: „Sie ziehen aus den Toren; nun denn, ich will sie euch verschließen!“:





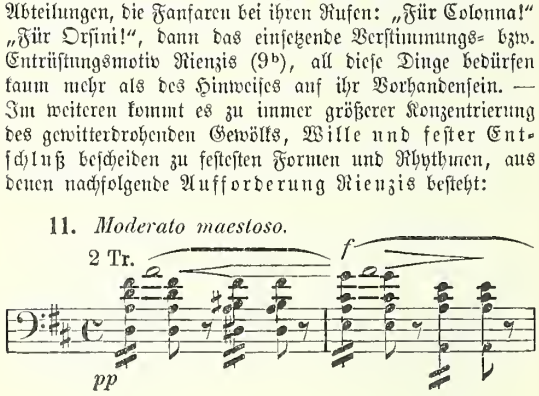
9a findet man später kurz vor dem Zornesausbruche Rienzis: „Banditen, sagt mir, gibt es noch Römer?“ mit der ausgesprochenen Zweckbestimmung, Rienzis Abscheu musikalisch zu präzisieren. Im Anfange bleibt die Ansprache des Volkstribunen auf den rezitativischen Ton abgestimmt. Eine andre Fassung wäre für den Ausdruck grimmster Erregung unmöglich. Nur die kurzen Akkordschläge des Orchesters geben die durchweg kräftigen Hinweise auf die Harmonie. Dem Jubel des Volkes über den Mut, mit dem ein einzelner der Doppelschar dieser Wegelagerer entgegentritt, stellen die Nobili ihrerseits den Ausdruck der Empörung über die „Plebejerfrechheit“ gegenüber:

10. *Allegro.*



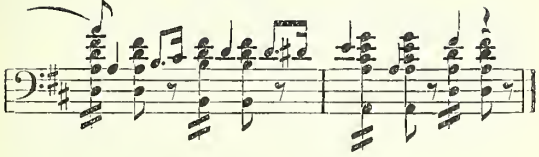
Was der wüste Hause in derben, wuchtenden Akzenten zu erreichen sucht, dafür benutzen die Häupter der beiden Banden, Orsini und Colonna, Satire und Kanstik, für die dem Komponisten musikalisch gleichfalls der rechte Ausdruck zu Gebote steht (bei: „Komme morgen in mein Schloß, Signor Notar" die Baßtriller, der kecke Polonaisenrhythmus, die kurzen Vorschläge, auch die ganze Haltung der Instrumentation). Da sind doch überall schon sehr wichtige Fingerzeige auf die zukünftige Entwicklung Wagners wahrzunehmen. Man mag nach einem zweiten Komponisten suchen, der nach Absolvierung von zwei sogenannten „Jugendefeleien" in seinem ersten Werke großen Stils mit solch' absoluter Festigkeit und Sicherheit dahinschreitet, dem die charakteristischen Mittel sich obendrein so gefügig erweisen, wie Wagner im „Rienzi". — Über die Steigerung des Spottes hinaus und nach dem Rückgreifen auf 6ª kommt es dann („Nun denn, so macht dem Scherz ein Ende") zum Entschluß des Kampfes vor den Toren Roms unter den kurzen, bestimmten Sechzehnteläufen von 7ª. Das Gedränge beim Abzug der beiden Abteilungen, die Fanfaren bei ihren Rufen: „Für Colonna!" „Für Orsini!", dann das einsetzende Verstimmungs- bzw. Entrüstungsmotiv Rienzis (9ᵇ), all diese Dinge bedürfen kaum mehr als des Hinweises auf ihr Vorhandensein. — Im weiteren kommt es zu immer größerer Konzentrierung des gewitterdrohenden Gewölks, Wille und fester Entschluß bescheiden zu festesten Formen und Rhythmen, aus denen nachfolgende Aufforderung Rienzis besteht:

11. *Moderato maestoso.*



Rienzi:

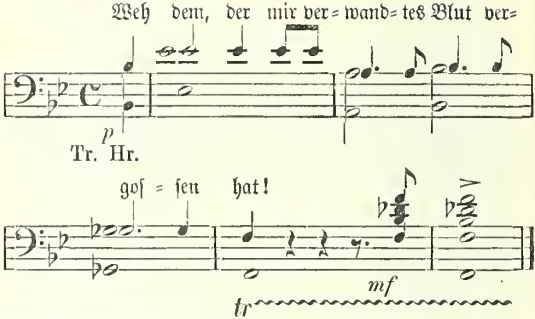
Doch höret ihr der Trom=pe = te Ton



Der später folgende Enſembleſatz fußt auf dieſer Aufforderung auch thematiſch und atmet kriegeriſche Stimmung. Intereſſant bleibt jedenfalls auch hier im Beiſpiel 11 die Unterſtützung des Aufrufs durch das Signal ſelbſt, das damit die Lebhaftigkeit der Aktion auch den Worten Rienzis beimiſcht. In dieſen zuletzt angedeuteten, heroiſchen Zügen verläuft die (übrigens ſehr umfangreiche) Introduktion, gegen das Ende hin das ſich zerſtreuende Volk gut charakteriſierend.

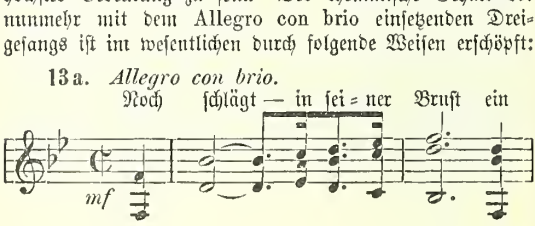
Die zweite Szene bringt mit dem Terzett von Rienzi, Irene und Adriano im Beginn nicht zuviel des Apparten, wendet ſich vielmehr mit der Einleitungsmelodie (Allegro non tanto) der alten Oper und ihrem üblichen Stile zu, in dem zunächſt alles leidlich ruhig und glatt dahinfließt. Bald indeſſen melden ſich die Konflikte mit ihren ſtarken Akzenten, als deren Meiſter Wagner bereits mit fünfundzwanzig Jahren ſich legitimiert. Adriano warnt den immer begeiſterter redenden Tribunen vor der blutigen Bahn, vor des Pöbels Wut. Bei der Erinnerung Rienzis an ſeinen durch Colonna, den Vater Adrianos, ſchuldlos dahingemordeten Bruder findet man wieder das Motiv des Abſcheus (9ª); die Diktion ſteigert ſich hier bis zu dem Blutrache=Motiv: „Weh dem, der mir verwandtes Blut vergoſſen hat!“:

12. *Lento.*

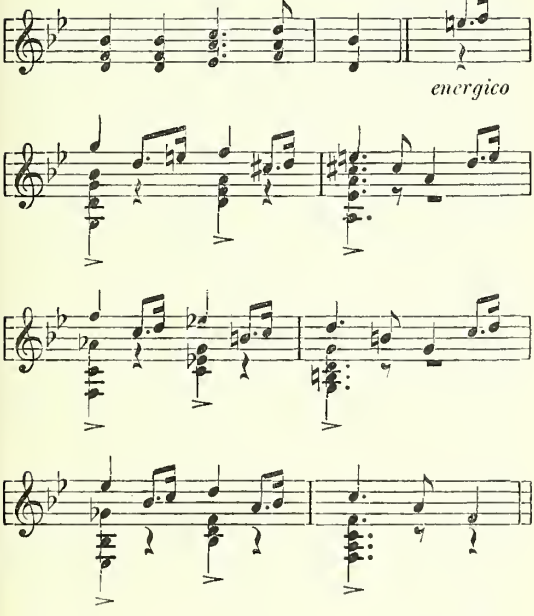


Das Grauen Adrianos vor dem vollkommen veränderten Rienzi ist ein durchaus gerechtfertigtes. In halbem Unverstand hat der Knabe den Mann des Entschlusses und der reifen Tat vor Blutvergießen gewarnt, ohne daran zu denken, wieviel Blut durch seine eigne Sippe bereits geflossen ist, daß auch furchtbare Blutschuld zwischen seiner Familie und der seiner Geliebten schwebt. Die Äußerung Rienzis läßt Adriano innewerden, wie die Dinge in Wirklichkeit stehen; aus der Verwirrung (man vergleiche die charakteristische, schon im Eingangs-Agitato des Terzetts angewandte Orchesterbegleitung bei: „Rienzi, du bist fürchterlich!") schält sich der Entschluß des Jünglings heraus, ein Römer in des Wortes höchster Bedeutung zu sein. Der thematische Gehalt des nunmehr mit dem Allegro con brio einsetzenden Dreigesangs ist im wesentlichen durch folgende Weisen erschöpft:

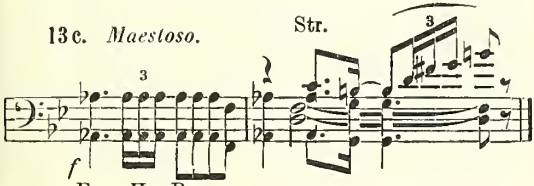
13a. *Allegro con brio.*



frei = es Rö = mer = herz! 13b.



13c. *Maestoso.*



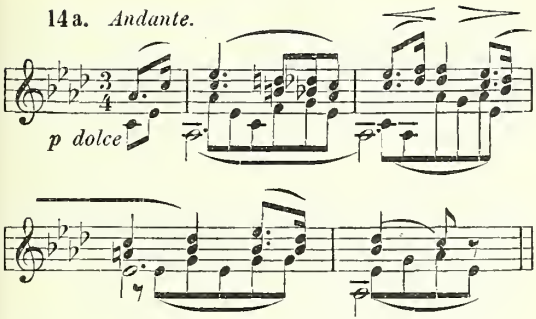
Fag. Hr. Pos.

Thema 13ᵃ mit seinem fanfarenartigen Aufstieg und in seiner heroischen Haltung bildet die Grundidee, gleichsam das Rückgrat des Terzetts. Die höchste Erhebung wäre in 13ᵇ (Rienzi: „Wer trüge länger Schande? Das Volk erheben wir!") zu erblicken. Bezüglich der Faktur dieses Themas erinnert Otto Neitzel, daß die energische und eigenartige Stelle als die Urgestalt des Lichtmotivs in „Tristan und Isolde" (II, 2; Tristan: „Dem Neid, den mir der Tag erweckt", Kl.-Ausg. S. 123) und zwar in dessen tatenlustiger Abschattierung gelten könne.*) 13ᶜ könnte man als das Verhängnismotiv Rienzis bezeichnen. Es steht zu Ende der Szene am Abschlusse des Terzetts, als sich Rienzi seinem hohen Amte als Volksbefreier zuwendet. Der Gegensatz zwischen seiner düsteren Fassung und dem urkräftig sich regendem Tatendrange liegt ebenso in der Szene mit dem Konflikte zwischen Mission und Liebe zwischen dem jungen Edelmann und Irene begründet, wie man ihn als Hinweis auf den endlichen Ausgang all der idealen Pläne und Hoffnungen betrachten kann, mit denen Rienzi an sein Werk geht. Das Motiv steht in unmittelbarem Zusammenhange mit Adrianos folgenden Worten an Irene: „Ich sehe ihn zugrunde gehn; der Pöbel selbst wird ihn verraten, ihn züchtigen wird der Nobili!"

Während das Terzett den musikalischen Mittelpunkt für den Zusammenfluß heldischer Stimmungen darbot und nach seiner frischen Melodik den Einfluß der deutschen Romantik aufweist, wendet sich das Liebesduett der dritten Szene (zwischen Irene und Adriano) ganz und gar dem leichten, lieblichen Genre der französischen Spieloper zu. Schon die wenigen Orchestereinleitungstakte (14ᵃ), die in ihrer Wiederholung den Rezitativteil umschließen, bereiten auf den lyrischen Inhalt vor:

*) Siehe auch die Erläuterungen des Verfassers zu „Tristan und Isolde" im gleichen Verlag (Univ.-Bibl. Nr. 4768) S. 72 ff. (Flexion des Tagesmotivs 10ᵃ).

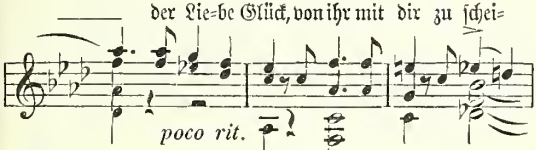
14a. *Andante.*



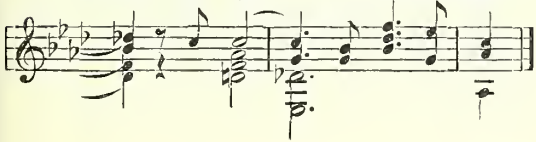
Ja, eine Welt voll Lei=den ver=ſüßt —

14b.

der Lie=be Glück, von ihr mit dir zu ſchei=



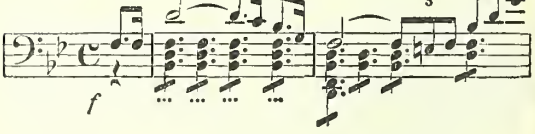
den, iſt gött = li = ches Ge = ſchick

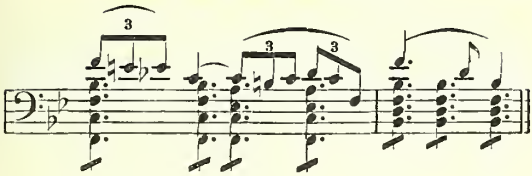


Die heftigen Akzente, die bei Irenes Worten: „O warum nennst du dein Geschlecht?“ einsetzen und sich in Adrianos Antwort steigern, sind gut gewählt und veranschaulichen das Drängende der Situation sinnfällig. Dann im Allegro con moto lenkt mit der Kantilene 14b der Komponist in die breiten, ruhigen Bahnen einer stimmungsvollen Liebeslyrik ein, die in ihrer ganzen Färbung die Absicht auf das Sentimentale verrät, unterbrochen durch eine etwas heroischere Mischung bei: „bräch' auch die Welt zusammen“, drängend bei: „der Liebe Regionen“, dann aber gar lieblich und zart im Orchester verklingend. Der langgehaltene, an- und abschwellende Kriegsruf Rienzis leitet zum Finale über.

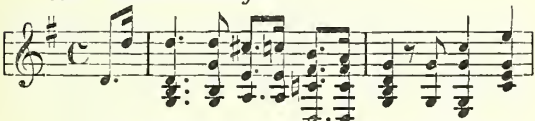
Der Volkschor der vierten Szene ruht auf dem schon in der Ouvertüre verwendeten Thema 3, das in eindrucksvoller Weise der volle Orgelklang aus der Laterankirche (ein einfaches, in breiten Akkorden gehaltenes Präludium) mit dem folgenden Gesange: „Erwacht, ihr Schläfer nah und fern“ unterbricht. Der hier eingeschaltete Doppelchor (Kirchensänger und Volksmenge) zeigt die souveräne Herrschaft Wagners über chorische Wirkungen. Einer Rekapitulation von 3 schließt sich die feierliche Gesetzesverkündigung (15a) durch Rienzi an: „Die Freiheit Roms sei das Gesetz!“, welche die Menge begeistert wiederholt, um auf sie den Schwur (15b) zu leisten:

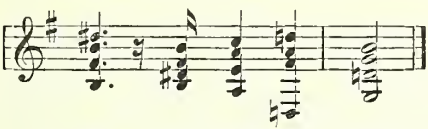
15a. *Maestoso.*





15 b. *Andante energico.*

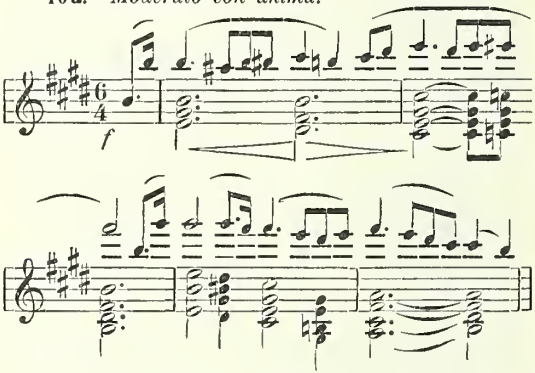




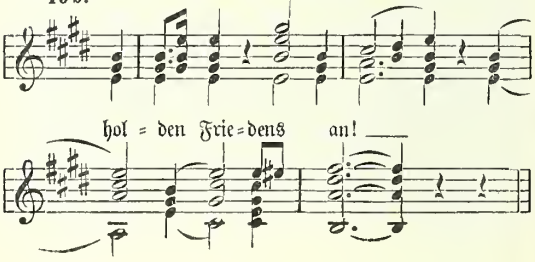
Auf beiden Themen, die nach ihrer Struktur nach der unmittelbaren Ableitung aus dem durch die „große Oper" geschaffenen Geschmack hinweisen, fußt das an sich in gedrängter Kürze angelegte Finale. Und gleichwohl wird man namentlich 15 b Schwung, Weihe und impulsive Wirkung kaum absprechen dürfen. Da zumal hier alles instrumental wie in der Behandlung des Thematischen und Tonlichen auf den großzügigen Effekt angelegt ist, der ganze Zug namentlich durch die eingestreuten Fanfaren auf das Sieghafte hinweist, so kann der Aktschluß nach seiner hinreißenden Größe sich getrost neben das vergleichend stellen, was wir bis zum Erscheinen des „Rienzi" von der Opernkomposition empfingen.

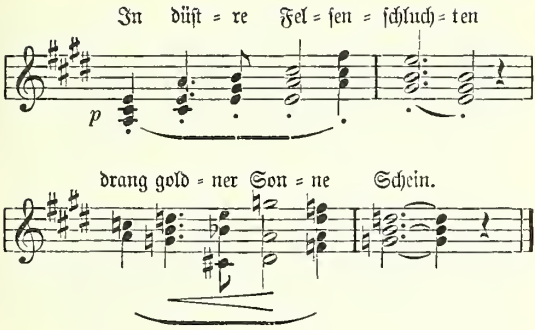
Zweiter Aufzug: Dem Chor der Friedensboten (16b) geht eine Orchesterintroduktion (16a) voraus, welche die ganze opernhafte Anlage nach Form und Inhalt für sich beanspruchte, gleichwohl aber im Schwung mancher Linien unzweideutig auf „Holländer" und „Tannhäuser", wohl auch auf breiter gefaßte Chorstellen im „Lohengrin" deutet:

16a. *Moderato con anima.*



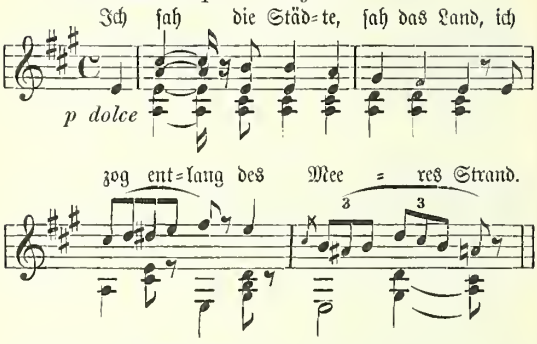
16b. Ihr Rö = mer hört die Kun = de des



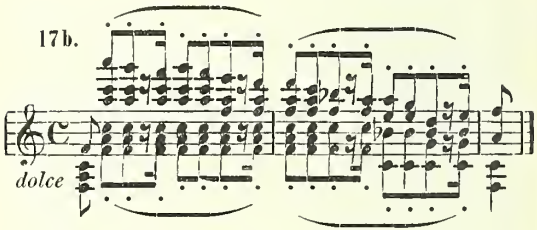


Die sanfte Fanfare (16ᵇ Takt 3: „die Kunde des holden Friedens") gilt als Überleitung von 16ᵃ zum a capella-Chor der Friedensboten (16ᵇ) in sehr wirkungsvoll anmutender Steigerung. Die strahlende Erweiterung von 16ᵇ im zweiten Teile („In düstre Felsenschluchten"), wie auch die ganze Anlage bringt den Brautchor aus „Lohengrin" in Erinnerung, namentlich wenn später bei der Reprise des Chors das Orchester die feste Grundmelodie mit leichter Figuration umrankt. Doch finden sich auch gewisse Beziehungen zum Pilgerchor aus „Tannhäuser" (Bußmotiv: „Ach, schwer drückt mich der Sünden Last" bei: „denn Friede ist gekommen"). Der erste Chor (2 Soprane, Alt) wird a capella zu singen sein; bei einer stilgerechten Wiedergabe mag die Regie dafür sorgen, daß an Stelle der genienhaften Trikottracht die von Wagner vorgeschriebene, halbantike Gewandung tritt. — Der Aufforderung Rienzis zum Bericht entspricht einer der Friedensboten (Sopran); an seiner kurzen Äußerung fällt wieder die opernhafte Faktur (17ᵃ) auf, während hübsche Holzbläser-Zwischenspiele (17ᵇ):

17a. *Andante quasi Allegretto.*



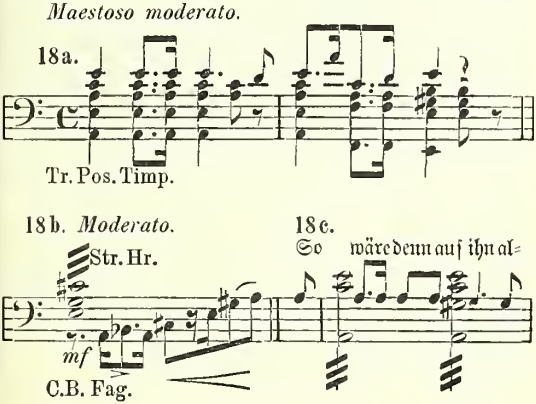
17b.

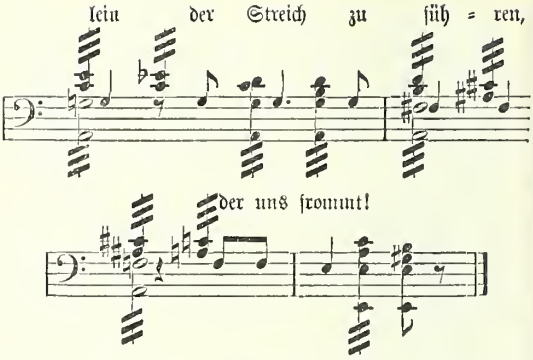


diesen Eindruck in etwas mildern. Der Chor bestätigt die Worte seines Sprechers. Über eine Wiederholung von 16ª (Rienzi: „Dir Preis und deiner hohen Macht") setzt der Chor im Abziehen wieder mit 16ᵇ ein; die Orchesterbegleitung tritt mehr und mehr zurück, hört ganz auf, in der Ferne verhallt der vierstimmige Gesang.

Der nächste Abschnitt, der die äußerliche Huldigung des Adels an Rienzi (Schluß der ersten Szene) und die Verschwörung der Colonna und Orsini gegen den Tribunen (zweite Szene) enthält, spricht durch die dem opernhaften

Beiwerk unmittelbar folgende, zum Teil mit ihm verwobene motivische Arbeit für das Dilemma, in dem sich der Tondichter befand, um von ihm hin und her geworfen zu werden. Gleichwohl kommt seine größere Sicherheit und charakteristische Gestaltungskraft da zu schlagenderem, erhöhterem Ausdruck, wo er, wie hier, an der Hand von Motiven ausbaut. Die ganze Situation mußte ihn dem Motive überantworten, weil das Drängende, das Kurze ihrer Entwicklung, im Wege langer melodischer Perioden bei weitem nicht so unmittelbar dem Hörer zum Bewußtsein gekommen wäre. Der Adel, der Übermacht sich fügend, huldigt dem Friedensbringer Rienzi mit gärendem Groll im Herzen; dieser Groll tritt, sobald sich der Tribun entfernt hat, als offene Feindschaft zutage und führt zum Mordanschlage gegen sein Leben. Es sind also die Motive des Grolls und der Vernichtungsarbeit der Nobili, die hier in besonders markanter Weise zutage treten und das musikalische Kolorit maßgebend beeinflussen:



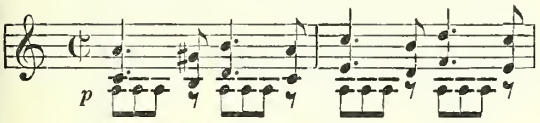


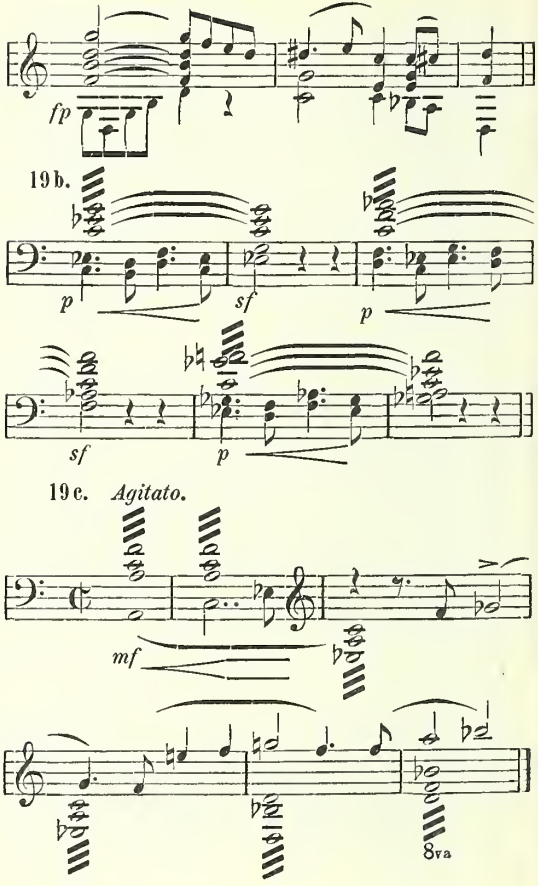
18ª könnte man das Motiv „stolzer Unterwürfigkeit" (um von einer szenischen Bemerkung des Komponisten eigne Worte abzuleiten) nennen; in ihm spiegelt sich der ungebändigte Trotz (vor: „Rienzi, nimm des Friedens Gruß!") wider, der bei dem nur widerwillig gegebenen Zugeständnis sich im Innern der Nobili aufbäumt. — Die freundliche Herablassung, mit welcher Rienzi beim Abgange den Adel begrüßt, entflammt die düstre Glut zu heller Flamme. Dem Ausrufe Orsinis: „Colonna, hörtest du das freche Wort?" geht 18ᵇ als Rache- und Drohmotiv unmittelbar voraus, um der ganzen Verschwörungsszene als Grundlage zu dienen, namentlich sich auch gegen den Einspruch erhebenden Adriano zu wenden und dessen bewegten Vorstellungen die Möglichkeit entgegenzuhalten, daß auch ihn die angedrohte Rache trifft, bleibt er der kundgegebenen Sympathie für Rienzi gegen seine eigene Sippe treu. In 18ᶜ endlich kristallisiert sich der Haß um eine Person zum Entschlusse des Mordes: „So wäre denn auf ihn allein der Streich zu führen, der uns frommt!" Wie die drei Motive die musikalische Darstellung beleben, geht unschwer aus dem Klavierauszuge her-

vor, da sie mit völliger Klarheit, nicht verdeckt durch irgendwelche anderen Themen, meist dem rezitativischen Gesange beigemischt sind. Auch bei dieser Gelegenheit wird der Kenner Wagnerscher Partituren die Fäden zu späteren Äußerungen in ähnlicher Art hinüberschlagen; erwähnt seien der Zwiegesang zwischen Ortrud und Telramund im zweiten Aufzuge des „Lohengrin", die Motive der Rachearbeit der Nibelungen, der Rachebund zwischen Brünnhilde, Hagen und Gunther in der „Götterdämmerung". Daß es sich hierbei natürlich lediglich um den großen Zug einer allgemeinen poetisch-musikalischen Intention handelt, braucht bei der Gestaltungskraft Wagners kaum gesagt zu werden. Hier ruhen die Wurzeln des Musikdramas, das uns spätere Jahrzehnte in so vollendeter Form schenkten.

Adriano, der dem Racheschwur gelauscht, tritt plötzlich in den Kreis der Konspirierenden. Wie charakteristisch trifft sein: „Ha, Meuchelmörder!" den jähen Umschlag der Situation! Umsonst seine Vorstellung echter Ritterlichkeit (die heroische Wendung bei: „des ritterlichen Vaters Sohn", die aus einer Beugung von 18ᵃ entstand), der die Vertreter der Nobili mit der finstern Drohung (18ᵇ, Orsini: „Verräter, frecher Knabe du!") und mit dem Hinweis auf die beschlossene Tat (18ᶜ, Colonna: „Fluch ihm, erschienen sei sein letzter Tag") begegnen. — Die tiefe Erschütterung Adrianos, dem die Liebe Worte der Beredsamkeit leiht, greift zur bewegten Vorstellung (19ᵃ):

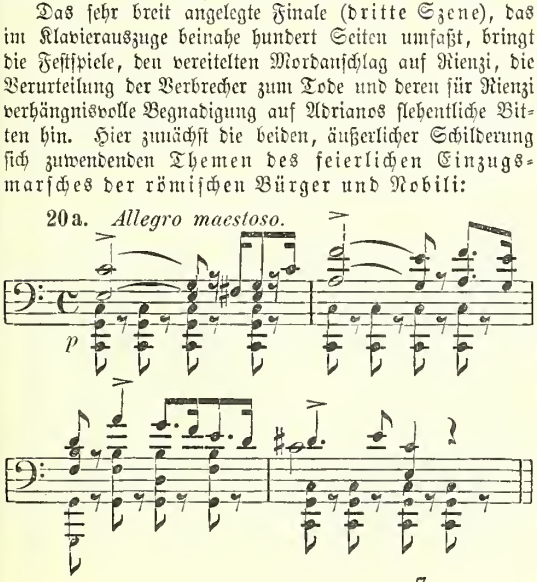
19a. *Allegro agitato.*



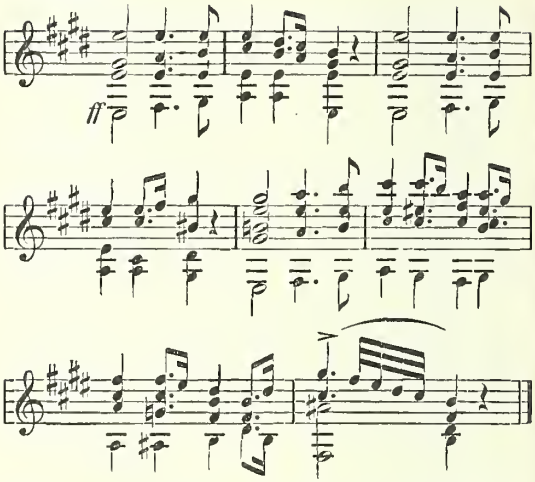

fp
19b.
p
sf
p
sf
p
19c. Agitato.
mf
8va

Der in den Bahnen breiterer Lyrik sich äußernden Gemütsstimmung stellt sich in 19b (Colonna: „So wisse, heut' in diesen Sälen stirbt der Tribun von unsrer Hand!") die mühsam zurückgehaltene Rachegier entgegen, die Adrianos vergeblich noch einmal mit 19a (Più agitato: „O hör' der Ehre Hochgebot!") zu dämpfen sich müht; die Verschwörer benutzen das Beschwichtigungsthema für ihren eigenen Schwur und überliefern damit den Abkömmling aus adligem Geblüt, den die Bande der Liebe umfangen halten, dem schmerzvollen Seelenkampfe, wie er in 19c zu rührendem Ausdrucke gelangt und das Bekenntnis Adrianos zur Folge hat: „Ich will denn ein Verräter sein! Irenens Bruder, Rienzi, lebe!"

Das sehr breit angelegte Finale (dritte Szene), das im Klavierauszuge beinahe hundert Seiten umfaßt, bringt die Festspiele, den vereitelten Mordanschlag auf Rienzi, die Verurteilung der Verbrecher zum Tode und deren für Rienzi verhängnisvolle Begnadigung auf Adrianos flehentliche Bitten hin. Hier zunächst die beiden, äußerlicher Schilderung sich zuwendenden Themen des feierlichen Einzugsmarsches der römischen Bürger und Nobili:

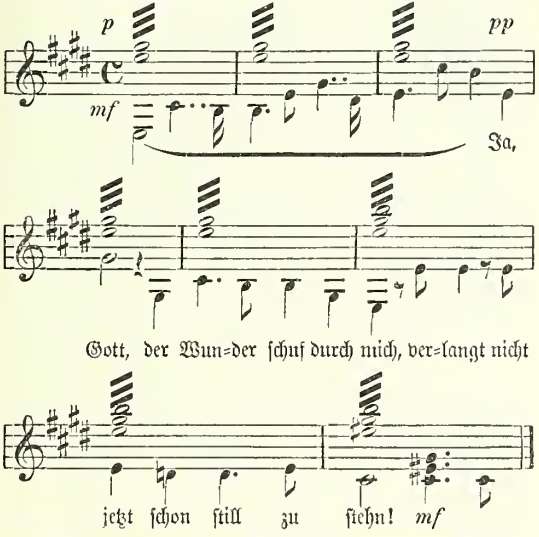


20b.



Zur ersten Weise (20a) singt der Chor: „Erschallet Feierklänge!“ Als Rienzi mit Irene, Baroncelli und Cecco eintritt, erfährt das Thema in Hinsicht auf den Charakter Irenes eine Beugung zum piano dolce, zu der auch der Tribun sein: „Seid mir gegrüßt, ihr Römer all'!“ anstimmt. 20b begleitet sodann den Einzug der Abgesandten, welche die Schreiben überreichen. Auch zu dieser Szenenschilderung läßt sich im „Tannhäuser“ (Einzug der Sänger und Gäste auf der Wartburg) unschwer ein Seitenstück finden. — Die versöhnlich-weiche, idealistisch begeisterte Stimmung Rienzis, wie sie schon in den ersten Worten seines Grußes hervortritt, findet im Verlauf der weiteren Ansprache („Ja, Gott, der Wunder schuf“) konziseren musikalischen Ausdruck:

21. *Maestoso.*



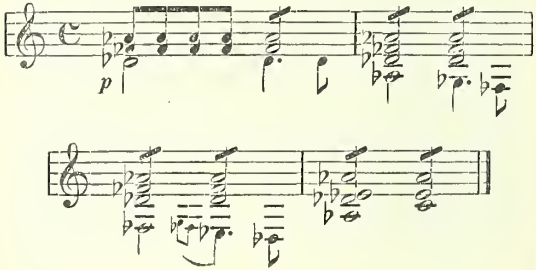
Mutet diese Wendung nicht an wie Lohengrins Enthüllung: „Im fernen Land, unnahbar euren Schritten?" Und in der Tat ist die verwandtschaftliche Stimmung gegeben! Dort der Idealist aus dem Reiche des Gral, der Frieden und Glück über seine Umgebung bringen will, dem aber der verräterische Flimmer höheren Glanzes anhaftet, hier der entrückt=schwärmerische Volksbeglücker, der seiner geliebten Heimatstadt das heiß erstrebte Ideal der Gleichberechtigung aller Stände vor dem Gesetz und damit friedliche Kultur zu sichern hofft, dabei freilich vom Überschwange momentaner Begeisterung sich zu weit hinreißen läßt. Wie kühn ist auch in Tönen die Steigerung auf der Basis von Thema 21

angelegt bis zum Ausbruche der Bewegung beim Volke und beim anwesenden Adel („der Übermütige, ist er toll?“)!

Die Spiele, die eine Anzahl aneinandergereihter Musikstücke leichter Form für die Pantomime bringen, bedürfen keiner Erläuterung. Sie bieten manches Graziöse, Gutklangliche, auch manches Konventionelle. Befolgt die Regie die szenischen Vorschriften des Komponisten, so wird das ganze Interludium nicht aus dem Rahmen der Tragödie fallen und den breiten, ihm zugewiesenen Platz auch damit rechtfertigen, daß der Tribun aus dem Rufe der Plebejer des alten Rom: „Panem et Circenses!“ („Brot und Circensische Spiele!“) in sehr geschickter Weise auf die Stimmung seiner Römer den Rückschluß zieht.

Das Dolchattentat Orsinis (zum Rachemotiv 18^{b}) unterbricht die Festlichkeiten jäh. Stark äußert sich die allgemeine Entrüstung bei Rienzis Worten: „Meuchelmord! Er galt nicht mir!“ in den aufbrausenden Geigenläufen. Der Gerechtigkeit sei freistes Walten vorbehalten! Und diese erste Betätigung des Rechts in objektiver, strenger Urteilsfällung über meineidigen Meuchelmord („Ihr saht, Signori, das Verbrechen“) findet auch eine feste, bedrohlich abschreitende Fassung zu motivischer Form:

22.

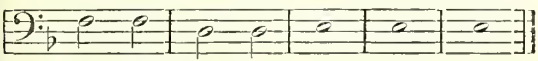


Nur einmal wird das Thema abgelöst vom Blutrachemotiv (12), als Colonna trotzig dem Tribunen entgegenhält: „Nimm uns das Haupt! Auch deine Stunde ist nicht fern!“, was Rienzi für einen kurzen Augenblick zu erschüttertem Besinnen veranlaßt, bis der scharfe Einsatz von 22 ihn daran mahnt, daß seine Person mit ihren Interessen hier nichts mitzureden hat, wo es sich um die erste gesetzmäßige Sühne eines ruchlosen Anschlags gegen die Freiheit Romas handelt. Die Erinnerung an seinen armen Bruder, der einst schuldlos unter dem Schwerte Colonnas fiel, begleitet die Abführung der Nobili zur Urteilsvollstreckung.

Die Bitten Adrianos leiten wieder starke Anklänge an die Faktur der großen Oper ein. Doch verändert sich bald die Situation, als bei den leidenschaftlichen Worten des Jünglings: „Gib mir verwandtes Blut zu rächen, und dein Blut ist's, das mir verfällt!“ Motiv 12 in weiterer Kombination mit dem von den Nobili akzeptierten Motiv 18^{c} auftaucht und durch das in seiner Monotonie schauerlich wirkende „Misereat“ der Mönche hinter Szene abgelöst wird:

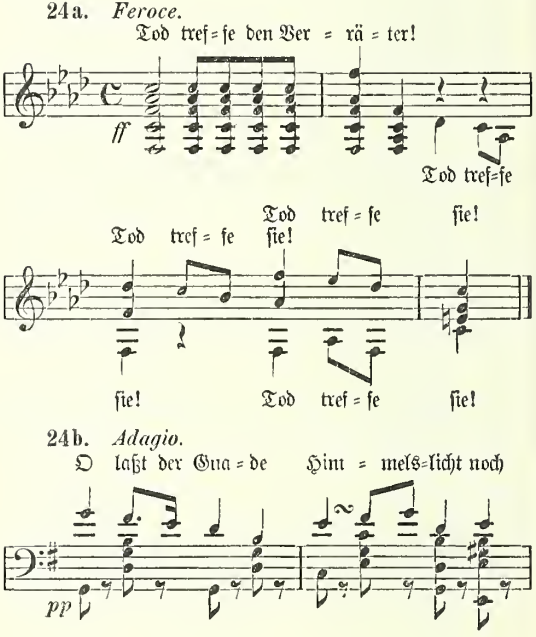
23. Mi - se - reat Do - mi - num vest-

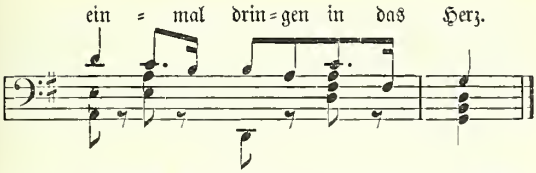
ro - rum pec - ca - to - rum!



In solchen Gegensätzen verrät sich der scharfe Blick für das Dramatisch-Wirkungsvolle in nicht mißzuverstehender Art; selbst das Agitato der gesteigerten Eindringlichkeit übt unter dem Kontraste nicht mehr den seichten Eindruck aus. Wie aber dann Wagner in Tönen (Ensemble- und Soli-Sätzen) die allmähliche, beruhigende Einwirkung des Tribunen auf

die Plebejer auszumalen weiß, wie er Rienzi zunächst gleich einem vom Gewoge umbrandeten Fels im Meere der Massenleidenschaft schildert, bis sein energischer Wille Herr der Situation wird, das beweist seine fertige Meisterschaft im Mischen der musikalischen Farben. Hier die beiden Gegensätze der ungestüm den Tod der Nobili fordernden Menge (24ª), über welche die innige Bitte Rienzis um Gnade (24ᵇ) den Sieg davonträgt:





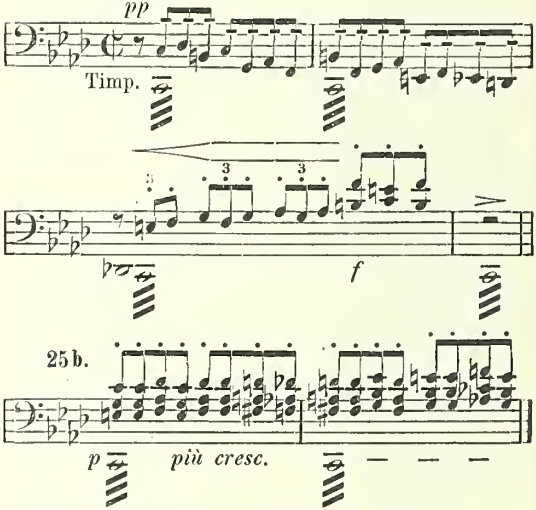
Die räumlich nicht eben kleine Entfernung der beiden Stellen überbrückt in architektonisch prächtiger Schwingung ein decrescendo, an dessen Schluß der Schwur der zerknirschten, eben noch dem Tode nahen Nobili mit der warmempfundenen Mahnung Rienzis: „O laßt der Gnade Himmelslicht noch einmal dringen in das Herz!“ (24ᵇ) steht.

Über den eigentlichen Schluß des Aufzugs gäbe es kaum noch besonderes zu sagen. Sein Effekt beruht im ganzen auf der chorischen Wirkung, die, zum Teil sehr geschickt aufgebaut, bekanntes Themenmaterial einbezieht, wie es die dramatische Steigerung aus dem Kontraste der beiden einander gegenüberstehenden Partien (enthusiasmierte, dem Tribunen huldigende Plebejer und heimlich Rache schwörende Nobili) bedingt. Endlich stimmen Irene und Adriano (Allegro molto vivace) die aus der Ouvertüre bekannte Huldigungsweise an Rienzi (5) an, die in ihren beiden Themen vom Volke mit leidenschaftlichem Entzücken aufgenommen und bis zum zehnstimmigen Solo=Chor=Finale erweitert wird. Mag dieses selbst auch wieder einen Rückfall in den hergebrachten Stil bedeuten, so enthält es doch in Farbenanhäufung, Steigerung und glanzvoller Aufmachung zuviel des Symptomatischen, zuviel Beweise schöpferischer und gestaltender Urkraft, als daß man ohne aufrichtige Bewunderung an ihm vorübergehen könnte.

Der dritte Aufzug bildet den Sammelpunkt fiebernder Leidenschaften und Erregungen. Die breit auslaufende Kantilene kommt kaum zur Geltung, dafür werden Chromatik und verminderte Septakkorde zu bedeutsamer Rolle

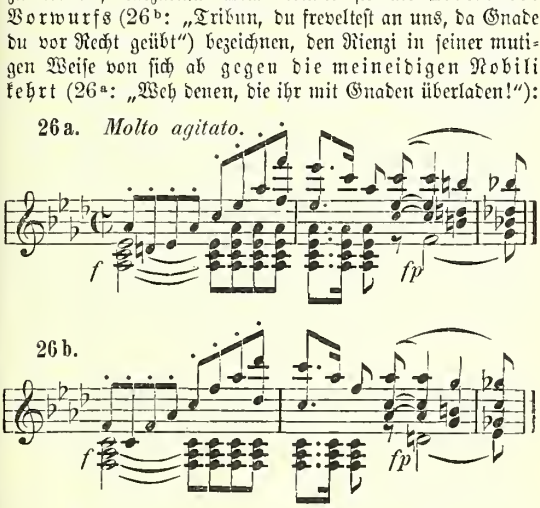
berufen. Gleich im molto agitato der Einleitung gärt es gar gewaltig. Das Grundmotiv, das sich durch den ganzen Abschnitt hinzieht und auch die Basis für die Chöre bildet (25a: „Vernahmt ihr all die Kunde schon?"), sowie die Übergangsphrase (25b: „Die Nobili sind nachts geflohn!") deuten zur Genüge auf den exaltierten Pulsschlag der Menge hin:

25a. *Molto agitato.*



Die Schilderung hält sich, auf die beiden musikalischen Wendungen und ihre erweiterte Ausgestaltung angewiesen, bis zum Eintritt Rienzis ziemlich äußerlich. Was blieb auch für den Komponisten von diesem Pöbel zu sagen, der seinem Befreier heute: „Hosianna!", morgen: „Kreuzige ihn!" ent-

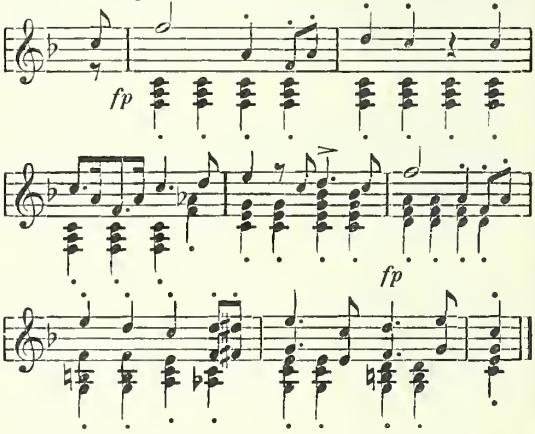
gegenschrie. Die oberflächlichste Charakteristik seiner Verwirrung in kraus durcheinander laufender Chromatik war jedenfalls noch das am natürlichsten wirkende Darstellungsmittel. Sobald der Tribun erscheint, nimmt die Musik (un poco meno mosso) sofort feste Akkordkontur und straffe Rhythmen an. Sehr geschickt benutzt Wagner eine aus der erregten Darstellung des Eingangs gewonnene Phrase, um an ihr die diplomatische Kunst Rienzis, auf die Massen besänftigend zu wirken, darzutun. Man könnte sie als Motiv des Vorwurfs (26b: „Tribun, du frevelteſt an uns, da Gnade du vor Recht geübt") bezeichnen, den Rienzi in seiner mutigen Weise von sich ab gegen die meineidigen Nobili kehrt (26a: „Weh denen, die ihr mit Gnaden überladen!"):



Für die musikalische Vertiefung des Eindrucks seiner Worte finden wir unmittelbar nach dieser Gegenüberstellung („und eisern wollte das Gesetz: Blut fließe!") das „Santo spirito!" (4a) in der Umkehrung. Rienzi bezweckt, den Ingrimm des Volks zur endlich erlösenden Tat, zu einem Vernichtungs-

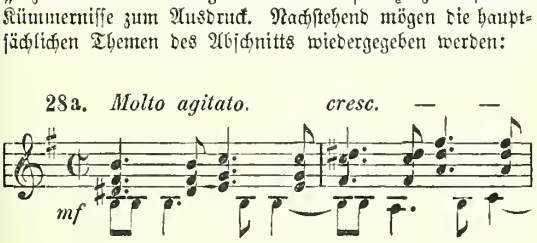
schlage gegen den Adel auszunutzen; der Entschluß ist eine Notwendigkeit gegenüber seiner eigenen mehr als unsicheren Situation, in die ihn falsches Mitleid und Rücksicht auf das Glück der Schwester gebracht hat. Klar kristallisiert sich die Absicht auf die Frage des Volks: „Was hast du vor?“ um Rienzis Ausruf: „Die Freiheit Roms verteidigen und niederschmettern die Verräter!“ und die sieghaften Fanfaren. Noch einmal greift der Zweifel der Massen mit 25ª ein, als aus dem erregten Schwarm der von Baroncelli unterstützte Vorwurf erhoben wird: „Das stand bei dir! Durch unser Blut bestrafst du sie nun!“ Doch nur kurze Augenblicke währt die Erregung, dann drängt man Rienzi zur Äußerung. Beachtung finden mag hier die weitausholende Vorbereitung für den Aufruf an das Volk zu den Waffen („Ihr Römer, auf! Greift zu den Waffen, zum Kampfe eile jeder Mann!“), der wieder eine Anleihe bei den Effekten der großen Oper bedeutet:

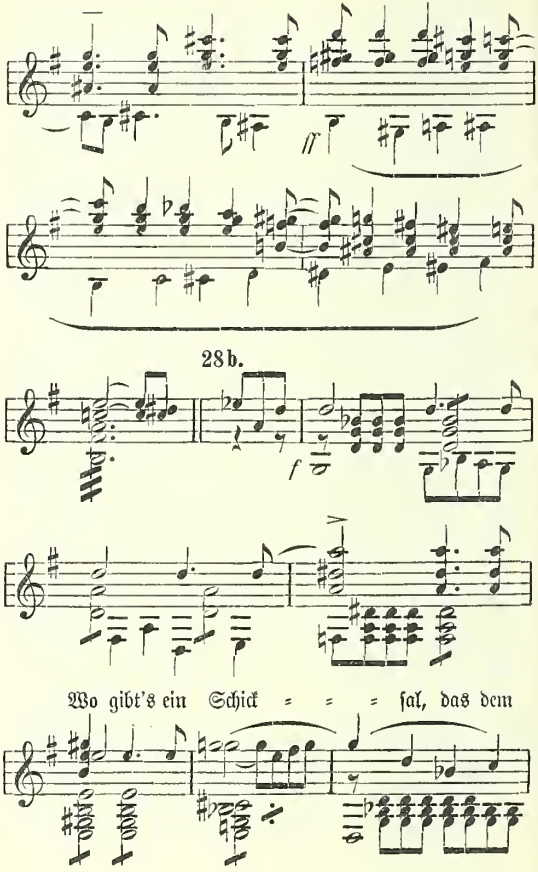
27. *Allegro marcato.*



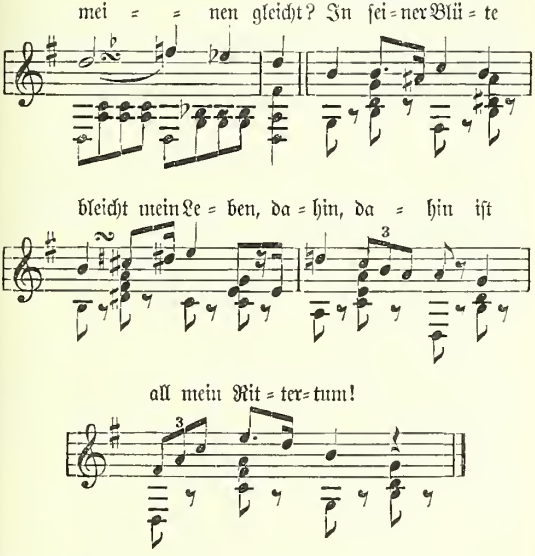
Den Höhepunkt bildet die Ausgabe der Kampf-Parole: „Santo spirito cavaliere“ (4^a, 4^b), die von hier an (s. auch Beispiel 31) nicht nur als Ausdruck der Volksbegeisterung angewandt, sondern direkt mit dem Begriffe der durch jene Begeisterung erstrittenen Freiheit identifiziert wird. So erreicht der Enthusiasmus der Menge bald seinen Höhepunkt; sie akzeptiert den Kampfruf (27) ihres Führers, immer drängender (Synkopen bei più stretto: „die stolzen Feinde seh' ich fallen“) wird die Schilderung, um mit: „freier Römer Heer“ in glänzenden Fanfaren auszulaufen und den Auftritt sehr wirkungsvoll zu beschließen.

Die zweite Szene gehört Adriano, der, als das Volk zur Schlacht wider die Nobili sich vorbereitet, in höchster Erregung und Verzweiflung herbeieilt. Sein Los ist in der Tat kein neidenswertes. Immer mehr verschärfen sich die Gegensätze, die, will er die natürliche Abkunft als Colonna nicht verleugnen, die schwärmerische Jugendneigung zur Schwester des Plebejerführers aufs äußerste gefährden. Einmal war es seiner Überredungskunst möglich, das düstere Todesgeschick von den Häuptern der Seinigen abzulenken; der neue Vertrauensbruch des Adels besiegelt deren Schicksal. In einer dem Vorbilde der romantischen Oper nachgeformten „Szene und Arie“ bringt Adriano alle sein Herz belastenden Kümmernisse zum Ausdruck. Nachstehend mögen die hauptsächlichen Themen des Abschnitts wiedergegeben werden:




28b.
f
Wo gibt's ein Schick = = = sal, das dem

28c. *Andante.*

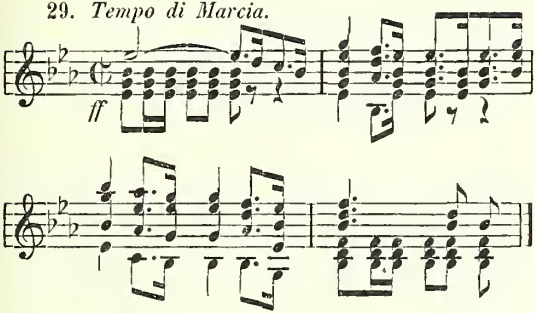


Den bewegten Seelenzustand schildert 28a in ergreifend natürlicher Weise; die ganze Fassungslosigkeit und Unberatenheit des jugendlichen Idealisten, den seine Schwärmerei schlimmsten Konflikten ausgeliefert hat, findet hier überzeugenden Ausdruck. Aus der anfänglichen Rezitativform sammelt sich die Darstellung zu einer Weise rührender Klage (28b), um indessen bald wieder zu 28a zu greifen, da dem forschenden Blicke nirgends ein Ausweg winkt. Endlich leitet das Andante zur festgefügten Arienform über (28c), die das voraussichtliche Schicksal der Lebenshoffnungen Adrianos in etwas konventioneller Art schildert.

Alle Requisiten der alten Oper kommen zur Anwendung, es fehlt selbst nicht an der Koloratur-Schlußkadenz der Italiener, die dem Gegenstande selbst und der dichterischen Absicht fremd gegenübersteht. Gleichwohl muß der Abschnitt durch seine formale Glätte imponieren. — Unterbrochen werden Adrianos Betrachtungen durch den dröhnenden Klang der Kapitolglocke, mit dem sich ferner Tumult (25ª, Takt 3) mischt; sie ruft seinen Plänen ein starres: „Zu spät!" entgegen. Die Diktion wird heftig drängend. Um die trefflich gelungene Steigerung zweimal anbringen zu können, schiebt der Textdichter („Du Gnadengott, zu dir fleh ich") ein Gebet (Maestoso) ein, das den jungen Colonna derart stärkt, daß er, vom „heiligen Amte der Versöhnung" träumend, davoneilt.

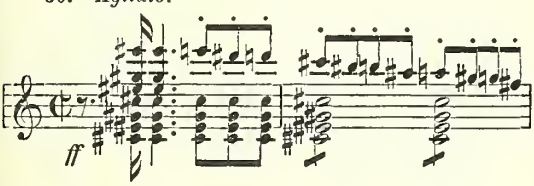
Die weit ausgedehnte dritte Szene (Finale), in der für die öffentlichen Aufführungen des „Rienzi" der Blaustift der Regie unbarmherzig zu streichen pflegt, behandelt den Auszug und die siegreiche Heimkehr der Römer unter Führung des Tribunen mit der damit bedingten Feindschaft Adrianos, der jetzt das Blut der gefallenen Oberhäupter des Adels, Colonna und Orsini, an Rienzi zu rächen hat. Im wesentlichen überwiegt in dem Schlußsatze der Ausdruck des Heroischen und Sieghaften. Es mag nicht verschwiegen bleiben, daß die Tendenz des Dramatischen, wie sie den späteren Wagner so vollkommen beherrscht, wenig zu verspüren ist, daß der Abschnitt an musikalisch wirklich Bedeutsamem arm bleibt und das meiste mehr auf die Betonung äußerlicher Handlung abzielt. Es sind laute, frohe Feste, die überschäumender Volksenthusiasmus feiert, die auch schließlich Rienzis Neigung zur Prunksucht bestätigen. — Der Eingang wirkt imposant. Brausendes Geläut aller Glocken, kriegerische Signale aus den Straßen Roms von nah und fern. Die waffenfähigen Bürger Roms ziehen zu den Klängen des nachfolgenden Marsches (Bühnenmusik, Naturtrompeten) vorüber:

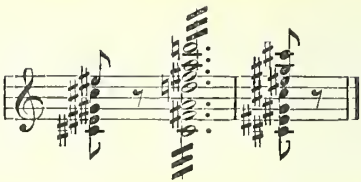
29. *Tempo di Marcia.*



Bei Erscheinen der das Bürgerheer begleitenden Priester und Mönche ist ein choralartig fortschreitender Zwischensatz eingeschoben. Zum sieghaften, von Fanfaren umschmetterten „Santo spirito“ (4ª) sprengt Rienzi auf seinem Schlachtrosse heran, um in letzter Ansprache das Volk anzufeuern und die Parole (4ª, 4ᵇ) nochmals auszugeben. Die auf dem Marschthema (29) ruhende Schlachthymne bezieht dann auch am Schlusse das enthusiastisch aufgenommene „Santo spirito“ ein. — Eben wendet Rienzi sein Pferd zum Abzuge, als Adriano sich ihm zu letztem Versuche, das Geschick abzuwenden, entgegenwirft. Vergeblich! Furchtbar prallen die Gegensätze aufeinander; der Höhepunkt („So nimm mein Haupt!“) ruht in:

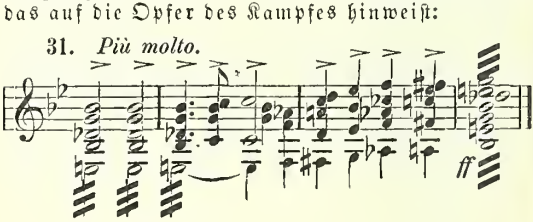
30. *Agitato.*





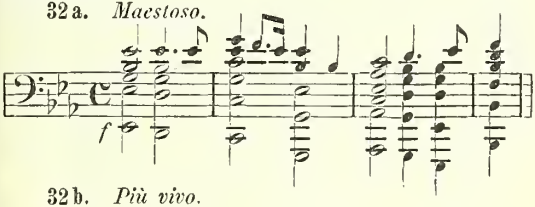
Der lebenswahr in Tönen ausgemalte Zwischenfall findet weiterhin eine Fortsetzung in dem Zwiegesang Adrianos und Irenes während der vor den Toren Roms tobenden Schlacht. Vorderhand wird jede weitere Konsequenz aus dem fruchtlosen Versöhnungsversuche Adrianos vereitelt durch das unter Wiederholung der Hymne mit dem „Santo spirito“ abziehende Plebejerheer. — Wie dann im folgenden der leidenschaftlich bewegte Abschied Adrianos von Irene behandelt und in effektvollsten Gegensatz zu dem fernen Toben des Kampfes und dem Gebet der zurückgebliebenen Frauen gestellt wird, verdient bewundernde Anerkennung und zeigt den Blick Wagners für Wirkungen aus tragischsten Konflikten. An sich bedeutet der Frauenchor: „Schütz', heil'ge Jungfrau, Romas Söhne!“ ebensowenig etwas Originelles oder eine musikalische Bereicherung, als das Duett der Liebenden. Wenn so auch die Einzelfarben das Wählerische der Mischung vermissen lassen, so ruht doch der Reiz in ihrer Zusammenstellung. Von wahrhaft erschütternder Wirkung ist z. B. das von Windstößen zwischen Schlachtenlärm aus der Ferne herübergetragene, schmerzvoll verzerrte: „Santo spirito“, das auf die Opfer des Kampfes hinweist:

31. *Più molto.*



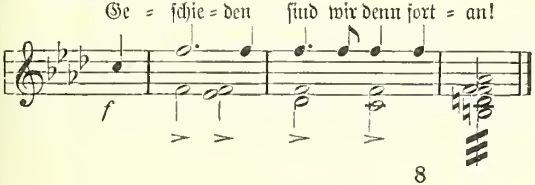
Die Steigerung der Erregtheit bei dem den Bürgern Roms sich zuneigenden Siege, in Irene und den Frauen zur Freude, in Adriano zur Verzweiflung, ist von bewunderungswürdigem Ebenmaß und spricht für eine weise Ökonomie der Mittel, wie man sie bei jungen Komponisten in deren Erstlingswerke sonst kaum antreffen wird. — Mit dem Chorschlusse in Dur: „Blick auf uns aus Himmelshöhn!“ ist der Wendepunkt erreicht. Siegesgesänge dringen herüber, sie nähern sich, gewaltig brausen 4^a und 4^b dahin; der heilige Geist war Führer und Leiter der Bürger, die bei ihrer Rückkehr, Rienzi an der Spitze, von den Frauen, Priestern und Mönchen mit Siegesjubel begrüßt werden: Auch Rienzi zeigt sich tief bewegt. Seine Gedanken schwingen sich empor über die jauchzende Menge und die Häuser des freien Rom zum Herrn aller Heerscharen, der diesen glänzenden Sieg verlieh. Darum finden wir hier als Einleitung zur Ansprache: „Heil, Roma, dir! Du hast gesiegt!“, wie auch als Zwischenspiel die Urform des Gebets (32^a), mit dem die Ouvertüre beginnt (1) in choralartig fortschreitenden Harmonien:

32a. *Maestoso.*



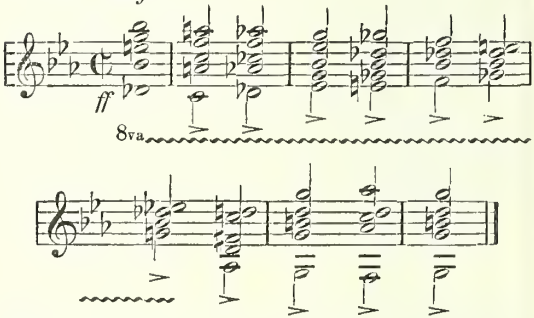
32b. *Più vivo.*

Ge = schie = den sind wir denn fort = an!



Der Schmerz um die Gefallenen und Verwundeten („Auch uns traf furchtbarer Verlust") findet gleichfalls ergreifenden Ausdruck. Die würdige Feier wird jäh unterbrochen durch das Dazwischentreten Adrianos, der mit dem Mute des Verzweifelten sich Rienzi gegenüberstellt und ihm ankündigt: „Geschieden sind wir denn fortan, nur Rache haben wir gemein!" (32b). Die weitere Entwicklung mit den Vorbereitungen zum Siegeszug aufs Kapitol und dem Schlußchor des Aufzugs: „Ertönet, Freudenlieder!" bringt keine Steigerung, deutet vielmehr in der Anlage auf die Veräußerlichung der Freude hinaus, die lärmenden und prunkenden Festveranstaltungen zustrebt. Gleichwohl findet sich doch auch hier bei: „Entflieht, ihr Schmerzen, Jubelchor erschalle laut!" eine an den späteren Wagner gemahnende Harmonisierung, die der gewissenhafte Erläuterer nicht übergehen darf:

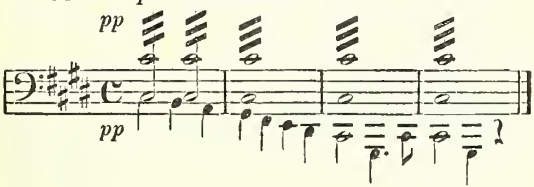
33. *Allegro.*



So kann man auf Schritt und Tritt die Keime erkennen, die eine spätere Zeit zu voller Entwicklung brachte und aus denen das hervorging, was wir heute als vorbildlich bezeichnen, — das neudeutsche Musikdrama.

Vierter Aufzug: Der jähe Umschwung der Volksstimmung, die sich in bedrohlicher Weise gegen Rienzi wendet, findet in der Einleitung zur ersten Szene prägnanten Ausdruck durch die düstere Farbengebung in der Musik, die hier mit der wuchtenden Kraft der Tragik zu schildern sich müht. Wohl war es ein glänzender Sieg, den Rienzi errang; indessen er ist erkauft mit dem Blute zahlreicher Bürger. Nachdem der Rausch augenblicklicher Freudenstimmung verflogen ist, stellt sich die Reflexion ein: War es nötig, daß dieses Blut floß und Trauer über so viele Bürgerfamilien Roms brachte? Nein! Wenn Rienzi damals, als er die Häupter des Adels nach dem Attentate auf seine Person in den Händen seiner Leibwache wußte, der Gerechtigkeit freien Lauf gelassen hätte, wäre all das unselige Blutvergießen vermieden worden! Allein der starke Mann wurde schwankend; er bat für die Meineidigen und Meuchelmörder um Gnade und wußte diesen Akt der Begnadigung als edle Großtat der neuen Republik hinzustellen. Leiteten ihn dabei selbstlose Motive? Oder sprach das Herz des Bruders, der das Glück seiner Schwester durch die Urteilsvollstreckung vernichtet sah? So kombinieren die Häupter der Plebejer, so kombiniert auch das Volk. Sein Enthusiasmus für Rienzi hat sich in gewitterschwüle, bedrohliche Feindseligkeit umgewandelt, die nur eines Anstoßes bedarf, um vom Gedanken zur Tat zu werden und über den Tribunen herein zu brechen:

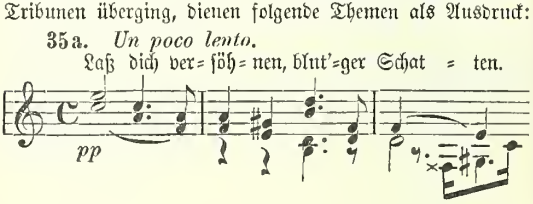
34. *Un poco sostenuto.*



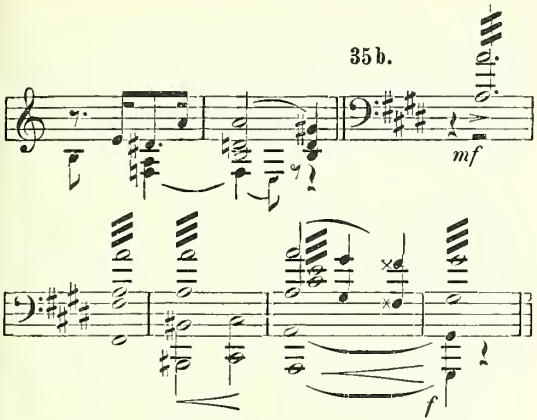
Wie trefflich charakterisiert 34 mit dem oberen Orgelpunkte des Cis (vibrato) die düstere, gedrückte Stimmung! Und folgt dann nicht der in einen Trauermarsch (Cis-moll) umgewandelte Siegesmarsch, dessen melodische Linie aufs charakteristischste den Ausdruck des Schmerzes trifft? Während die Bürger unter Baroncellis und Ceccos Führung sich auf dem Platze vor der Laterankirche einfinden, übernimmt das Tumultmotiv (25ᵃ, Takt 3) wieder die Führung; es leitet („daß die Gesandten Rom verlassen, das danken wir dem Übermut, mit dem Rienzi" ...) über eine Steigerung zu starken Akzenten unwilliger Erbitterung über, wie überhaupt das Markante an der Eingangsszene das Ebenmaß im Anwachsen der Erregung bedeutet, für deren einzelne Phasen dem Komponisten die Mittel zur Übertragung in tönende Schilderung aufs reichlichste zufließen. — In ein neues Stadium muß auch musikalisch der Auftritt Adrianos die Darstellung rücken. Er, den man früher an Rienzis Seite als dessen Freund sah, der mit seiner Person und seinen Beziehungen zu Irene die indirekte Schuld an dem gestrigen Blutbade vor den Toren Roms war, zeigt sich jetzt als erbitterter Gegner des Tribunen, darauf ausgehend, Rienzi vom Gipfel seiner Macht herabzustürzen und damit dem Gebote der Blutrache zu genügen. Dies muß auf das Volk, das wenig nach der Psychologie solcher Wandlung fragt, vielmehr die gegensätzliche Tatsache mit voller Kraft auf sich einwirken läßt, tiefen Eindruck machen. Der an Raserei grenzenden Leidenschaftlichkeit des Jünglings, der gegen seines Herzens innigste Neigung zu den Feinden des Tribunen überging, dienen folgende Themen als Ausdruck:

35a. *Un poco lento.*

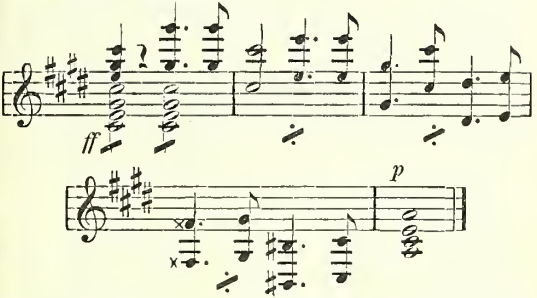
Laß dich ver- söh- nen, blut'-ger Schat - ten.



35b.



35c. *Più maestoso.*

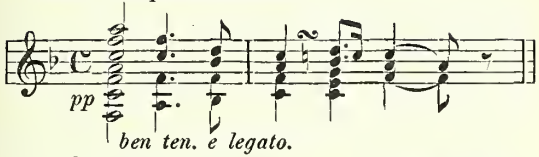


Motiv 35a, das übrigens eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Ringmotiv aus der Nibelungen-Trilogie hat, weist auf die sentimentale Unschlüssigkeit Adrianos hin (noch mehr das später auftauchende Motiv 36c), bezieht im dritten Takte Bruchstücke aus dem oben erwähnten Marschthema in

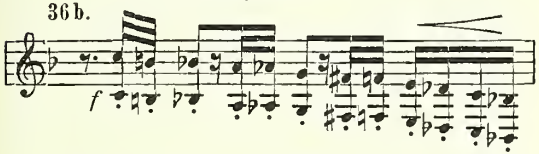
Moll ein, macht also die Volkserregung seinen Zwecken dienstbar. Als düstere Drohung, in der Faktur an 34 gemahnend (wie überhaupt Adriano überall das getreue Spiegelbild der ihn umgebenden Situation bleibt, der er aus Mangel an innerer Festigkeit nie selbständig gegenüberzutreten vermag), präsentiert sich 35b bei den Worten: „Ich bin Colonnas Sohn! Höret mich!" Endlich kann man in 35c das Motiv der Rache erblicken, die gleich dem heraufdämmernden Tage über Rienzi hereinbricht und unmittelbar nach dem Chorsatze: „Der Frevler büß' es mit Tod!" die Frucht der Saat kennzeichnet, die Adriano gemeinsam mit Baroncelli und Cecco ausstreute. — Das Erscheinen des Zuges mit Kardinal Raimondo begleitet eine trübe Marschmusik, die dem wissenden Hörer verkündet, zu welchem Zwecke der päpstliche Legat mit seinem Gefolge dem Lateran zuschreitet, daß er die Bannbulle gegen Rienzi bei sich führt. Dem murrenden Volke, dem eben noch verkündet ward, auch Raimondo habe auf Veranlassung des heiligen Vaters Rom verlassen, um damit die Unzufriedenheit des Papstes den Maßnahmen Rienzis gegenüber zum Ausdruck zu bringen, gibt das plötzliche Erscheinen Raimondos allerdings zunächst Veranlassung zum Zweifel an der Glaubwürdigkeit ihrer Führer; und auch diese selbst sehen sich einer gewissen Unschlüssigkeit überwiesen, da sie die Anwesenheit des Kardinals in Rom nicht in Einklang mit den tatsächlichen Verhältnissen zu bringen wissen.

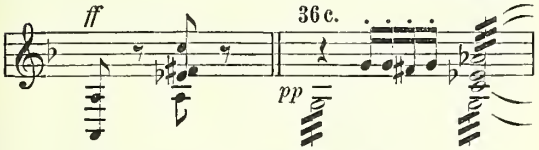
In diesem günstigen Augenblicke (zweite Szene) erscheint Rienzi mit seinem Gefolge, um dem von ihm angeordneten „Te Deum" in der Lateranskirche beizuwohnen. Die Weise 36a deutet auf die Harmlosigkeit seiner Gesinnung hin, mit der er in den Kreis der Verschwörer tritt, die sich indessen, als er die finster drohenden Mienen und Stellungen der Leute wie ihrer Führer gewahrt, bei seinen Worten: „Ihr nicht beim Feste?" in den Ausdruck des Unmuts (36b) umwandelt:

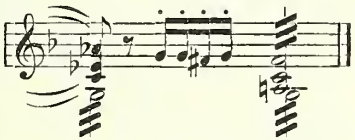
36a. *Un poco maestoso.*



36b.



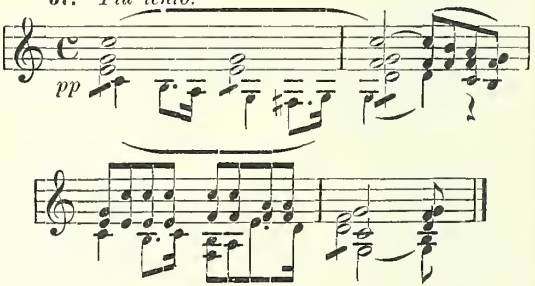




Mit dem Einsatze von 36ª fällt der erste freundliche Lichtstrahl in das Grau der Schilderung. Meist streicht die Regie das un poco maestoso vom 9. Takte ab bis zum più moto, läßt auch Rienzi nicht im großen Zuge auftreten, vielmehr allein. Selbst der grundsätzliche Gegner jeder Kürzung wird solches Verfahren kaum mißbilligen können, da es im Interesse der dramatischen Aktualität geschieht. Dem fast polternd erfolgenden Unmut-Ausbruche Rienzis (36ᵇ) steht Adriano äußerst betroffen und unschlüssig gegenüber. Die Hand, die

schon den Dolch umklammert hält, den Tribunen niederzustoßen, erlahmt. Schreitet sein Feind doch an der Seite Irenes zur Kirche! Der Wankelmut des Jünglings wird durch 36c sehr prägnant wiedergegeben. Beide Motive (36b und 36c) sehen sich im weiteren streng motivisch durchgeführt: der Zorn des Tribunen erzeugt die Unschlüssigkeit Adrianos, die sich auf alle Verschwörer überträgt, trotzdem nach Rienzis Worten: „doch ihr schlugt euch für Ehr' und Ruhm, für eurer Freiheit Heiligtum!" die Rückkehr des Marschmollthemas wie ironisierend der idealen Anschauung des Sprechers gegenübertritt, auf die zu vermeidenden Opfer des Freiheitskampfes hinweist und damit das Recht des Volks zur Erregung gegen Rienzi nachzuweisen sucht. Dieser tritt indessen mit einer melodisch sehr reizvollen Kantilene (Baut fest auf mich, den Tribunen, haltet getreu an meiner Seite!") dem auch ihm zum Bewußtsein kommenden Mißtrauen entgegen und sucht die Wankenden durch den Hinweis auf seine göttliche Mission zu festigen:

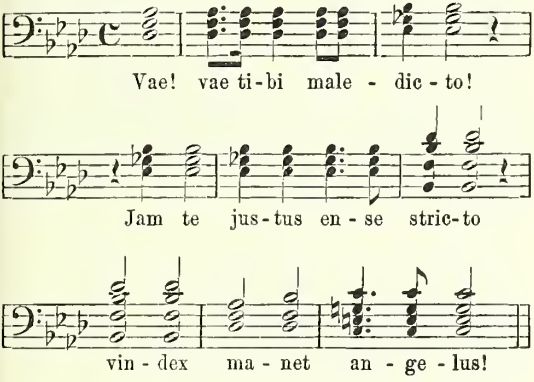
37. *Più lento.*



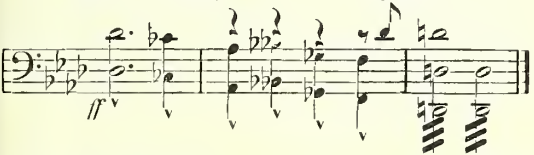
Doch schon bricht das Unheil über den Vertrauensseligen von einer Seite herein, von der er nach den Versicherungen Raimondos sich hilfreicher Unterstützung versichert halten konnte. Wie er, die Menge eben mit der Kraft seiner

Autorität zur Ruhe bescheidend, die Treppe zur Laterankirche ersteigen will, tönt ihm aus deren Innern an Stelle des „Te Deum" der düstere Fluch des Mönchchors (38ª) entgegen:

38a. *Grave.*



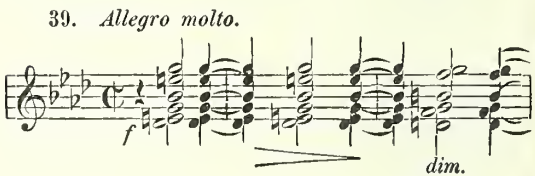
38b. *Con tutta forza.* Zu = rück!

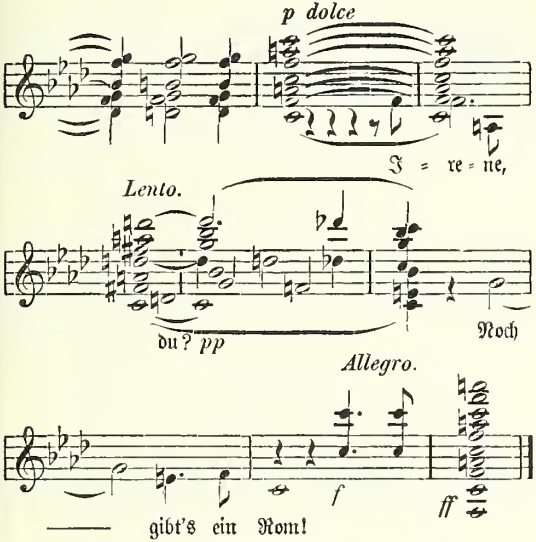


Betroffen hält er inne, faßt sich indessen bald wieder; sein Optimismus (Rückkehr der Weise 36ª) weiß schlimme Deutung zu überwinden. Da, als er den begonnenen Weg fortsetzen will, tritt ihm Raimondo im Portal des Gotteshauses entgegen und schleudert den Bannfluch auf ihn. Das

Motiv dieses Bannfluches (38b) bringt die ganze, fanatische Energie des Kirchenregiments zum Ausdruck, die Unerbittlichkeit im Kampfe der geistlichen gegen die weltliche Macht. Krachend haben sich die Tore der Kirche geschlossen, die Menge ist entsetzt zurückgewichen, Irene an der Seite des in finsteres Brüten versunkenen Bruders ohnmächtig zu Boden geglitten. Rienzi fühlt in dem Augenblicke, daß er am Ende seiner Macht steht. Verläßt ihn die Kirche, dann verläßt ihn auch das Volk, und seine Gegner triumphieren über ihn. Adriano sucht mit seinem Unschlüssigkeitsmotive (36c) und unter Hinweis auf den Bannfluch (38b), dem jeder verfällt, der weiter noch zum ausgestoßenen Verdammten hält, Irene zu bewegen, sich von ihrem dem Tode verfallenen Bruder wegzuwenden und dem Geliebten zu folgen. Die Schwester erweist sich jedoch als weit stärkere Natur; in ihr ist unter der Wucht der auf sie niedersausenden Schicksalschläge jener männliche Charakter herangereift, der Adriano durchaus abgeht. Sie erkennt, zum Bewußtsein der entscheidenden Situation erwacht, die Haltlosigkeit ihrer Jugendneigung gegenüber den heiligsten Pflichten des Lebens und entscheidet sich für die Treue zum Bruder. Mit wundervoller Prägnanz und Sinnfälligkeit hat Wagner dieses Durchringen Irenes zum heldenhaften Entschlusse des Verzichts und der Todesbereitschaft, wie auch den Eindruck solchen Heroismus auf Rienzi in nachfolgenden Takten zu schildern verstanden:

39. *Allegro molto.*

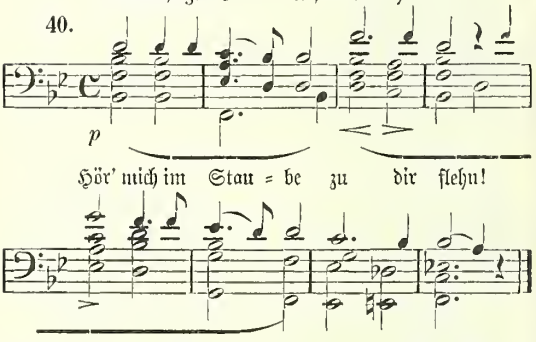




Adriano ist mit dem Ausrufe: „Wahnsinnige, verdirb mit ihm!" davongeeilt. Öde und leer ward der Platz vor der Laterankirche, aus ihrem Innern klingt drohend der Gesang der Mönche: „Vae tibi" (38ᵃ) herüber, während Bruder und Schwester einander innig umschlungen halten. Mit solchem Heldentum in der Brust wagen sie es, dem Bannfluch der Kirche, dem Hasse des Adels und dem Fanatismus des Volkes zu trotzen. — Wenn die Regie hier den Aktschluß vor dem Grave eintreten läßt und die Wiederholung des Mönchchors streicht, so beraubt sie gerade den Ausgang einer seiner nachhaltigsten Wirkungen.

Fünfter Aufzug: Ein Bild von ganz intimem Schmelze entrollt die erste Szene: Rienzi im Gebet, allein mit seinem

Gott! Von den brandenden Wogen der Erregung ist hier kein Wellenschlag hörbar. Die sonore Tieflage der Instrumentation, das gemessen feierliche Fortschreiten der Harmonie, die aufgelösten Harfenakkorde, der Einsatz der Gebetweise (1) strömen abgeklärte Stimmung aus. Mit der ganzen Inbrunst einer gläubigen Seele, die sich dem Herrn anvertraut, mutet die folgende Eingangskantilene an:

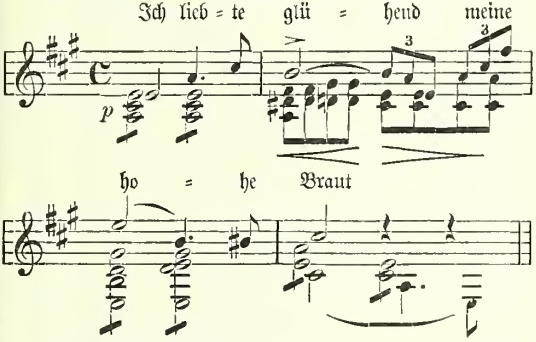


Über das più animato, das der echt menschlichen Bewegtheit im Augenblicke schwerer Entscheidung Ausdruck leiht, wendet sich endlich die Darstellung bei: „Mein Herr und Vater, o blicke herab!" dem Thema 1 zu, das in seiner sanften Melodiekontur die ganze Szene wie mit verklärendem Schimmer übergießt. In dem Orchesternachspiele sind die chromatisch absteigenden Sexten zum oberen Orgelpunkt B ebenso Ausdruck christlicher Demut, wie einer bangen Frage an die nächste Zukunft.

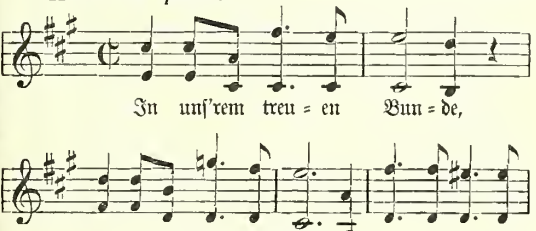
Die zweite Szene unterbricht durch Äußerung starken Affekts die verinnerlichte Stimmung. Irene ist herbeigeeilt, um mit dem Bruder zu sterben. Seine Gegenvorstellungen

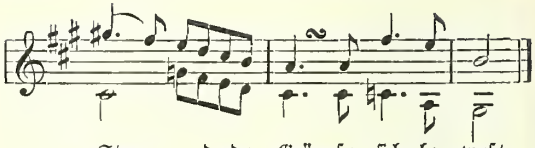
sich noch rechtzeitig in Sicherheit zu bringen, verhallen ungehört. Der Blaustift des Regisseurs streicht bei den nächsten Inszenierungen den ganzen Auftritt bis auf wenige Takte zusammen. Der Stil wendet sich wieder ganz dem Vorbilde der großen Oper zu, obwohl es nicht an gutklanglicher, wirkungsvoller Melodik fehlt. Die beiden bemerkenswerter Erhebungen:

41a. *Moderato e maestoso.*



41b. *Con spirito.*





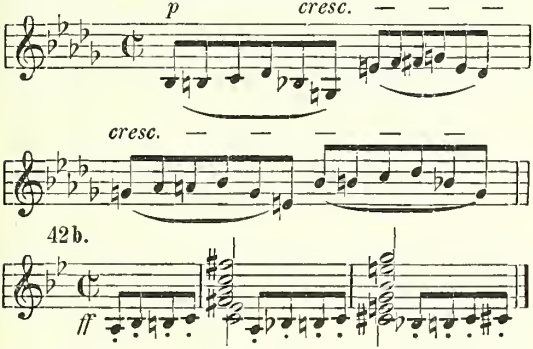
umschließen in 41ª den Gesang Rienzis an seine stolze, nun treulos ihn verlassende Braut Roma, in 41ᵇ den Zwiegesang der Geschwister. Bei der Rückerinnerung an die geknechtete Stadt und den ob dieser Schmach hell entflammten Zorn ihres Befreiers trifft man sinngemäß Motiv 36ᵇ in der Umkehrung. Auch ist die bei allem Heroismus gleichwohl gewahrte, echte Weiblichkeit durch die schmiegsame Melodie: „Blick in mein tränenloses Auge" vortrefflich charakterisiert. Der Aufbau des Duetts kann, wenn man von der konventionellen Form absieht, für meisterhaft gelten. Rienzi geht, Irene bleibt.

Der eindringende Adriano eröffnet die dritte Szene. Wie schon in der ganzen Tragödie, so erscheint er auch hier am Schluß als Spielball der in ihm kämpfenden, aber nicht zur Klärung gelangenden Gegensätze. Er gleicht dem vom Winde hin und her bewegten, schwanken Rohr. Verzweiflung, Haß, jugendlich schwärmerische Zuneigung, Adelsstolz, verkannte Mission, Mord- und Liebesgedanken machen aus ihm eine Erscheinung, der wir unsere Sympathie vorenthalten müssen, die wir nur bemitleiden können. Auch hier steht sinnlose Erregung beim Eintreten neben Liebesverzweiflung, die indessen vor dem letzten, entscheidenden Schritte, vor der Realisierung der angedrohten Trennung, zurückschreckt. So bleibt Adriano überall Mann des Worts, nicht aber der Tat und bildet hierin den strikten Gegensatz zum energischen, zielbewußten Wesen Rienzis und seiner Schwester. Auch die musikalische Schilderung sieht sich damit mehr der Äußerlichkeit überwiesen. Sie malt mit den Farben der

Chromatik und trifft dadurch den aufgeregten Zustand des Abgewiesenen gut.

Über die (vierte) Schluß-Szene gäbe es wenig zu sagen. Mit der aufeinandergehäuften Handlung deckt sich die musikalische Schilderung vollkommen. Vornehmlich zwei Motive sind es, die das charakteristische Relief abgeben; das eine (42ª) gilt dem sich heranwälzenden Menschenstrome, das zweite (42ᵇ) der unerbittlich-herrischen Forderung des Pöbels: „Rienzi sterbe!“:

42a. *Molto appassionato.*



Höchst effektvoll nimmt sich auch die Einbeziehung des verzerrten Schlachtrufs: „Santo spirito cavaliere!“ (4ª, 4ᵇ) in dem Momente aus, als das Kapitol, von der wütenden Menge mit Bränden beworfen, in Flammen aufgeht (più stretto) und das totbereite Geschwisterpaar im Zusammensturze begräbt. Der heilige Geist, der vordem mutige Scharen zum Befreiungskampfe führte, ist zum unheiligen Wahn geworden, in dem eine entartete, irregeleitete Masse die eigenen Wohltäter vernichtet.

Inhalt.

Seite

1. Die Vorgeschichte des „Rienzi“ . . . 3
2. Die Handlung der Oper 32
3. Die Musik zu „Rienzi“ 61

Auf holzfreies Papier gedruckt

Richard Wagner

Der fliegende Holländer

Romantische Oper in drei Aufzügen

Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert
mit zahlreichen Notenbeispielen

von

Max Chop

Verlag von Philipp Reclam jun. Leipzig

Druck von Philipp Reclam jun. Leipzig

1. Zur Vorgeschichte des Werks.

„Seit Byron hat kein Poet ein so bleiches Phantom in düsterer Nacht aufgerichtet!“ schrieb Franz Liszt unter dem Eindruck seiner intimeren Bekanntschaft mit Richard Wagners erster deutscher und selbständiger Oper „Der fliegende Holländer.“ Das Urteil stellt sich in ziemlichen Gegensatz mit der Anschauung der Zeit, obwohl es mehr der rein dichterischen Arbeit und dem musikalischen Kolorit galt, ohne zunächst die schlummernden oder halb wachen Kräfte zu erkennen; es appelliert an Eindrücke allgemeiner Art, wie sie die Phantasie gebildeter Hörer empfangen muß, wenn sie ohne Vorurteil der Oper sich gegenübersieht. — Für uns, die wir über jener großen Zeit der Genesis stehen und die Weiterentwicklung des Werkes über Blüte und Frucht verfolgen können, bedeutet der „Holländer“ grundsätzlich und symptomatisch mehr: das Frührot einer neuen, gewaltigen Kunst — die Absage an den herrschenden Zeitgeschmack, dem Wagner, weniger künstlerisch überzeugt als unter dem Drucke grimmer Daseinsnot, in „Rienzi“ ein so sinnfälliges Zugeständnis gemacht hatte, das zielbewußte Einschlagen einer neuen Richtung, als deren gereifte Früchte uns später „Die Meistersinger von Nürnberg“, „Tristan und Isolde“, der „Ring des Nibelungen“ und „Parsifal“ in den Schoß fallen sollten. — Geboren aus grimmer Daseinsnot! Keiner war von Anbeginn seiner Tonpoetenlaufbahn mehr davon durchdrungen, daß nur Selbsterlebtes überzeugend darzustellen sei, als Wagner, und wenn auch die Fäden, die Wahrheit und Dichtung miteinander verknüpften, rein geistiger, symbolischer Art waren. Wir werden das später bei den „Meistersingern“, auch im „Parsifal“

sehen. Hier im „Holländer" stehen Sujet und Eigenerlebtes so nahe beisammen, daß keinerlei Kombinationskunst dazu gehört, die Beziehungen zu entdecken.

Man kennt den Vorwurf des unstet Umherirrenden, von Meer zu Meer Getriebenen, nach endlicher Erlösung Sichsehnenden seit langer Zeit. Nicht erst Hauff, Heine, Marryat und neuerdings Julius Wolff haben nach dem Stoff gegriffen, in der Urform gehört er den ältesten Äußerungen der Dichtkunst an. Begegnen wir nicht dem rastlosen Irren, dem Suchen nach Ruhe und erlösendem Frieden, bei den Griechen im Odysseus, dem Erdenwanderer, der aus dem Dunkel emporstrebt zum Licht (Kirke, die Heliostochter) und von ihm geblendet wieder zurückkehrt zur dunklen Gäa, einen Schimmer jenes Lichts mit sich bringend? Der von Polyphem zur Skylla und Charybdis, von den Sirenen zu Kirke und Nausikaa verschlagen wird, verfolgt von Poseidons Rache, und seine Heimat nicht finden kann, bis endlich Nausikaas freiwilliger Opfertod die Gottheit versöhnt und die Heimkehr ermöglicht? Und was ist die Sage von Ahasver, was der Grundzug des Goetheschen „Faust" anders, als das schuldbeladene Irren und Streben nach Erlösung? Der Zufall wollte es, daß die düsteren, aussichtslosen Lebensverhältnisse Wagners im Verein mit der direkten Berührung durch den Sagenstoff des „Holländer", dessen Symbolik sich als nahe verwandt mit dem eigenen Dasein dem Komponisten aufdrängen mußte, Schöpfer des ersten deutschen Musikdramas im kleineren und begrenzten Stile wurden . . .

Am 7. August 1838 hatte Wagner die Komposition des „Rienzi" begonnen. Das Werk war gedacht als große tragische Oper in fünf Akten mit der Tendenz, alles bisher Dagewesene zu überbieten. Der Tondichter befand sich als Kapellmeister am Theater in Riga, das unter der Leitung Karl Holteis stand. Die Verhältnisse waren für ihn drückendster Art: Einer großen, schon von Magdeburg mit herübergebrachten Schuldenlast stand nicht die

geringste Möglichkeit zur Seite, in diesen Zuständen mit dem kargen Gehalte des Theaterkapellmeisters Wandel zu schaffen. Dazu kam, daß die Regie auch den Hilfskapellmeister entlassen hatte und sich nicht dazu verstehen konnte, Wagner für die Mehrarbeit in schicklicher Weise zu entschädigen. Ein uns erhaltener Brief des Komponisten aus jener Zeit an die Direktion läßt ein grelles Licht auf die Miseren fallen, mit denen sich Wagner herumzuschlagen hatte: „Ich biete Ihnen hier alles an, was in meinen Kräften steht, ich will gern Tag und Nacht für das Theater arbeiten, ich will jede Verpflichtung übernehmen, der ich nur irgend nachkommen kann, ich will ganze Partituren instrumentieren und was sonst noch verlangt werden kann; aber ich will mir auch dafür aufgeholfen wissen, das bin ich mir und meiner Lage schuldig! ... Also nochmals, kurz und bündig, mein Verehrtester, ich wollte mir hiermit von Ihnen einen völligen Nachlaß meines Vorschusses (versteht sich, ausgenommen der 30 Rubel, die ich zuletzt von Ihnen erhielt und die mir zu fünf Rubel jeden Gagentag abzuziehen sind) erbitten und erbiete mich, dagegen alles zu übernehmen, was Sie auf meine Schultern wälzen wollen, nur mit Ausnahme des Stiefelwichsens und Wassertragens, welches letztere meine Brust jetzt nicht vertragen können würde; aber selbst Noten würde ich kopieren, wenn ich nicht von der melancholischen Beschäftigung zu sehr für eine Verdüsterung meines Temperaments fürchten müßte. Die Gelegenheit ist da, mir zu helfen, und ich bin überzeugt, Sie werden sie mit Jubel ergreifen und wenn es bloß deshalb sein sollte, damit nicht die Nachwelt von Ihnen sagen würde: Das war der Mann, der usw. usw." ... Man sieht, wie die Ironie sich mit der Verzweiflung mischt und doch ein großer Humor im Verein mit gesundem Selbstvertrauen das Übergewicht behält. Genützt hat der Brief trotz seiner für die Direktion beschämenden Schärfe nichts; aber auch das Selbstvertrauen des Tondichters ließ sich nicht erschüttern. Als kurze Zeit

später Holtei die Leitung des Rigaer Theaters niederlegte und an seine Stelle der Tenorist Hoffmann trat, der für Wagners Begabung noch weniger Verständnis besaß, als sein Vorgänger, so daß die Stellung ins Schwanken geriet, mußte jenes Selbstvertrauen in starke Aktion treten, um einen Ausweg aus dem tieftraurigen status quo zu finden.

Schon seit langer Zeit war Wagners Augenmerk auf Paris gerichtet. Ein unbestimmtes Gefühl sagte ihm, daß dort vielleicht sein Glücksstern aufgehen würde. In Riga hatte er nichts zu hoffen, vielmehr alles zu verlieren. „Ich bin nun einmal mit meinen Hoffnungen und Plänen nicht tot zu machen", schrieb er an den Herausgeber der Zeitschrift „Europa" und späteren Regisseur des Hoftheaters in Stuttgart, August Lewald, „Gott wird in der Verwunderung darüber, daß ein deutscher Literat einem armen deutschen Komponisten in Paris zu Ehren verholfen, gar nicht gleich wissen, was für einen Segen er Ihnen schenken soll" ... Hätte Wagner gewußt, welche Fülle der Sorgen und Entbehrungen in der Seinestadt seiner harrten! Adolf Strodtmann hat in seiner Heine-Biographie den waghalsigen Schritt Wagners beleuchtet, „der den kühnen Einfall gehabt, als unbekannter Musikus mit einer Frau, mit anderthalb Opern, mit einem kleinen Geldbeutel und einem furchtbar großen, furchtbar viel fressenden neufundländischen Hunde an Bord eines Segelschiffes von Riga (Pillau!) nach London, von London nach Paris zu gehen, in der Hoffnung, dort Geld und Ehre zu erwerben. In Paris, wo halb Europa um den lärmenden Ruhm konkurriert, wo alles verkauft, wenigstens bezahlt werden muß, auch das Verdienstvollste, wenn es auf den Markt und dadurch zur Geltung kommen will. Heine faltete andächtig die Hände ob dieser Zuversicht eines deutschen Künstlers" ...

Nun, in der Hauptsache war sich Wagner einig: Er mußte aus Riga fort und sein Ziel war Paris. Freilich hatte er nicht mit den russischen Paßbestimmungen, mit der Behörde und der überaus strengen Grenzbewachung gerechnet.

Als er die Stätte seiner bisherigen Wirksamkeit verlassen wollte, legten seine Gläubiger ein sehr energisches Veto ein; sie verklagten ihn. Und die Polizei machte die Aushändigung eines Reisepasses, der allein ein Überschreiten der russischen Grenze ermöglichte, von der Bedingung abhängig, daß Wagner den Beweis beibringe, er habe in Riga seine sämtlichen Verbindlichkeiten beglichen. Das war natürlich nicht möglich, weil der Komponist überhaupt nicht so viel Geld besaß und außerdem die wenigen Barmittel dringend für seine Reise gebrauchte. So blieb nichts anderes übrig, als sich der List zu überantworten. Frau Minna Wagner geb. Planer wurde in eine Verkleidung gesteckt und passierte als Frau eines Holzfällers mit dem Neufundländer unangefochten die Grenze. Weit schwieriger war die Sache für Wagner selbst. Auch er griff zur Maskerade. Seine Kollegen trieben durch Sammlung die Gage für mehrere Monate im voraus auf, sein Freund Abraham Möller unternahm es, ihn durch die Kosakenpiketts über die Grenze zu schaffen. Das bedeutete nichts Leichtes, weil zur Bestechung kein Rubel abkömmlich war. Man versteckte sich während des Patrouillenganges in eine der Grenzwärterbuden, das Umgehungsmanöver glückte, und wenige Tage später konnte Wagner in Pillau seine Gattin begrüßen und auf einem kleinen Segler sich nach London einschiffen. Das geschah im Juli 1839. Im Mai desselben Jahres hatte er die Komposition des zweiten Aufzuges von „Rienzi" beendet.

Die Fahrt von Pillau nach London gehörte zu dem Abenteuerlichsten, was Wagner je widerfuhr. Sie dauerte drei und eine halbe Woche. Furchtbare Stürme brachten das Schiff immer wieder vom Kurs ab, dreimal war es in Gefahr, mit Mann und Maus unterzugehen. Um Schutz vor dem Unwetter zu finden, auch die notwendigsten Ausbesserungen vorzunehmen, lief man an der norwegischen Küste einen der Schären-Häfen (Bucht von Sandwike) an. Hier unter dem Eindruck einer riesigen Landschaftsszenerie,

der düster emporragenden Felsen, der schaumgekrönten Wellen mit ihrer tosenden Brandung, der heulenden Windsbraut, die das zerrissene, blauschwarze Gewölk vor sich hertrieb, erneuerte er die Bekanntschaft mit einem Sagenstoffe, den ihm bereits Heinrich Heine durch einen Aufsatz im „Salon“ (Herbst 1838) nahe gerückt hatte — mit der Geschichte des „Fliegenden Holländers“ aus den Erzählungen der Matrosen. Hier war in der Phantasie der Leute jener bleiche Seemann mit schwarzem Wams auf dem dahinhastenden schwarzen Geisterschiff mit blutroten Segeln heimisch —, sie paßte auch in den Rahmen dieser düsteren Romantik so ganz und gar hinein. In seinen eignen Aufzeichnungen sagt Wagner: „Diese Fahrt wird mir ewig unvergeßlich bleiben; sie dauerte drei und eine halbe Woche und war reich an Unfällen. Dreimal litten wir vom heftigsten Sturme, und einmal sah sich der Kapitän genötigt, in einen norwegischen Hafen einzulaufen. Die Durchfahrt durch die norwegischen Schären machte einen wunderbaren Eindruck auf meine Phantasie; die Sage vom fliegenden Holländer, wie ich sie aus dem Munde der Matrosen bestätigt erhielt, gewann in mir eine bestimmte, eigenartige Farbe, die ihr nur die von mir erlebten Seeabenteuer verleihen konnten.“ In der Tat hat uns die Seefahrt von Pillau nach London das erste deutsche Musikdrama geschenkt, das trotz mancher opernhafter Beimischung doch den Grundstein bildet, auf dem sich späterhin der Riesenbau erheben sollte.

In London blieb Wagner in einer Pension der Great Compton Street nur acht Tage. London war ein teueres Pflaster und seine Börse mager. Er mußte gewissenhaft wirtschaften, wollte er sein Ziel erreichen und dort nicht gleich aller Barmittel entblößt dastehen. So fuhr er in der ersten Hälfte des August nach Boulogne sur Mer über und fand hier als Badegast den Komponisten, vor dem sich die ganze Welt der Kunst damals beugte, Giacomo Meyerbeer. War es ein Zufall oder höhere Fügung, die ihn gleich beim

Betreten französischen Bodens mit diesem einflußreichen Manne bekannt machte? Und Wagner vermochte sich nicht besser einzuführen als mit den ersten zwei Aufzügen seines „Rienzi“. Meyerbeer war ein viel zu großer Kenner, um nicht beim ersten Blick in die Partitur zu gewahren, welch ein außergewöhnliches Genie in diesem armen, eingewanderten deutschen Musiker steckte. Und seinem Selbstbewußtsein schmeichelte es sehr, daß dieses Genie in der großzügig angelegten Oper ihm Kompliment über Kompliment machte, freilich auch Wege einschlug, die höheren Zielen entgegenstrebten, als die Meyerbeers waren. Der Maestro gab Wagner seine Empfehlungen an verschiedene maßgebende Instanzen in Paris, richtete allerdings auch als guter Wirtschaftspolitiker und Geschäftsmann die verfängliche Frage an ihn: „Wieviel Geld beziehen Sie jährlich? Haben Sie für mindestens zehn Jahre ein passables Auskommen?“ Wagner wußte, daß er binnen wenigen Wochen ohne einen Sous in der Tasche dastehen würde. Aber Selbstvertrauen und Optimismus verließen ihn abermals nicht. Hatte er nicht Meyerbeers Empfehlungen in der Tasche? Waren sie nicht Goldes wert, — der Schlüssel zu einem menschenwürdigen Dasein in Paris? Starker Optimismus ist von jeher ein arger Fehler gewesen und Empfehlungen wirken nur, wenn sie ehrlich gemeint sind, auch weiterhin durch persönliches Eintreten tatkräftig unterstützt werden. Spielt der Neid auf die offensichtlich höhere Begabung eine Rolle, so kann der tote Papierbuchstabe in aller Welt nichts nützen. Der Musikschriftsteller und Klaviervirtuose Edward Dannreuther spricht sich über den Einfluß Meyerbeers auf Wagners Daseinsgestaltung in Paris sehr offen aus, indem er schreibt: „Was tat Meyerbeer für Wagner? Er gab ihm ein Einführungsschreiben an Leon Pillet (Direktor der Großen Oper), ganz genau wissend, daß an der Großen Oper auch nicht die kleinste Chance für einen unbekannten deutschen Komponisten vorhanden war. Wagner mit seinem „Liebes-

verbot" dem Théâtre de la Renaissance und Antenor Joly aufzuhalfen, war in den Augen der Pariser wenig mehr als ein schlechter Scherz: Das Theater hatte in demselben Jahre schon zwei- oder dreimal Konkurs gemacht und war wieder auferstanden, Jolys Motto aber lautete: ‚Mon théâtre est mort, vive mon théâtre!' Meyerbeer stellte Wagner ferner seinem Verleger Schlesinger vor. Und das ist alles, was in Paris zustande kam, wenn wir nicht noch die Tatsache erwähnen wollen, daß Scribe eine wichtige Szene des ‚Rienzi' dem ‚Propheten' einverleibte, ohne die Quelle zu nennen!" Es liegt viel Wahrheit in diesem herben Urteil und ein einigermaßen erfahrener Psychologe wird auch unschwer die causa movens für alles das zu erkennen vermögen ... Nach einmonatlichem Aufenthalt in Boulogne siedelte Wagner mit seiner Frau nach Paris über, wo er am 18. September 1839 eintraf und in der Rue de la Tonnellerie Nr. 33, dem Geburtshause Molières, eine Wohnung bezog. Drei Winter und zwei Sommer blieb er (bis April 1842) in der französischen Metropole; es war eine Periode drückendster Armut und Entbehrung, hoffnungslosesten Existenzkampfes, dauernder Enttäuschungen, die einen weniger willensstarken Mann der Verzweiflung in die Arme getrieben haben würden. Das Brutalste im Leben ist die Sorge ums liebe tägliche Brot. Aber während anderen der Quell des Schaffens unter solchen Umständen versiegt wäre, begann er hier bei diesem merkwürdigen Musiker und Menschen zu sprudeln. Aus der Entbehrung erwuchs ihm die Schaffenslust, aus der Kränkung der feste Glaube an ein großes Ziel, aus der Herzensnot die neue Verkündung!

Hier einige Aufzeichnungen im Tagebuche Wagners aus dem Juni des Jahres 1840: „In dieser trüben, bangen Zeit fühle ich endlich recht lebhaft das Bedürfnis, mir ein ausführlicheres Tagebuch zu halten; ich hoffe von der Aufzeichnung der mich am meisten bewältigenden Gemütszustände und der darin entstehenden Reflexionen dieselbe

Labung für mein Wesen, wie Tränen dem gepreßten Herzen es sind. Unwillkürlich waren mir eben wieder Tränen gekommen; ist man feig oder ist man unglücklich, wenn man sich gern den Tränen hingibt? Ein kranker deutscher Handwerksbursche war da —, ich bestellte ihn zum Frühstück wieder; Minna erinnerte mich bei dieser Gelegenheit, daß sie eben für Brot das letzte Geld würde wegschicken müssen. Die Ärmste! Wohl hast du recht, es steht schlimm mit uns; denn wenn ich alles recht überlege, so kann ich mit Sicherheit eigentlich die größterdenkliche Misere für meine Lage voraussehen. Alles Bessere kann nur mit glücklichen Zufällen zusammenhängen; denn unter diese muß ich beinahe mitrechnen, wenn Menschen, auf die ich baue, aus freien Stücken und ohne Interesse etwas für mich tun. Diese einzige Hoffnung wäre schmählich, wenn ich überzeugt sein müßte, daß ich gerade nur auf Almosen rechne; glücklicherweise muß ich aber annehmen, daß Leute, wie Meyerbeer, Laube —, nichts für mich tun würden, wenn sie nicht glaubten, daß ich es verdiene. Aber mächtig kann dabei immer noch Schwäche, Laune, Zufall einwirken und mir demnach diese Leute entfremden. Das ist ein furchtbarer Gedanke, und dieser Zweifel und vielmehr die noch nicht erfolgte Bestätigung ihres Willens ist peinlich und macht meine Seele krank ... Wie das künftigen Monat werden soll, weiß ich nicht; habe ich bisher Angst gehabt, so faßt mich nun bald Verzweiflung. Habe jetzt zwar Aussicht, mir durch Artikel und Aufsätze in der ‚Gazette musicale' etwas zu verdienen; ich will auch Artikel an Lewald nach Stuttgart und an die ‚Europa' schicken, um zu sehen, ob ich etwas damit verdiene. Aber selbst im glücklichsten Falle ist das unmittelbar Bevorstehende doch immer zu mächtig, als daß es mich nicht niederziehen sollte. Fünfundzwanzig Franken habe ich nur noch. Davon soll ich am Ersten einen Wechsel von hundertundfünfzig Frank, am Fünfzehnten aber auch noch die Vierteljahrsmiete zahlen. Alle Quellen sind erschöpft; meiner armen Frau

halte ich immer noch geheim, daß es schon so schlimm steht; ich hoffte immer, Laube sollte mir bis dahin schicken, ich hätte ihr dann erst entdeckt, wie wir ohne den auf nichts zu rechnen gehabt hätten und ich's ihr verheimlicht habe, um ihr von Sorgen schon ganz zerrüttetes Wesen nicht noch mehr zu ängstigen. Damit wird es nun aber wohl nichts werden. Denn am Ersten kann ich es nicht mehr verheimlichen. Hilf Gott, das wird ein schrecklicher Tag werden, wenn nicht Hilfe kommt!" ... Bei diesem Versteckenspielen aus lauter zarter Rücksicht erging es dann Wagner ebenso, wie Giuseppe Verdi mit seiner ersten Gattin um dieselbe Zeit in Mailand: Frau Minna empfand das nämliche Zartgefühl für den sorgenden Mann und hatte ihm verheimlicht, daß bereits alle Schmucksachen verpfändet und zu Geld gemacht waren, um wenigstens nicht den hohläugigen Hunger ins Heim schauen zu lassen. Als die Gatten sich gegenseitig entdeckten, war guter Rat teuer. Da gab es Fasttage zu wiederholten Malen und Goethes ergreifendes Poem: „Wer nie sein Brot mit Tränen aß" offenbarte sich in seiner herben Wahrheit dem, der einst Deutschlands Stolz werden sollte.

So „vegetierte" Wagner im Getriebe der Weltstadt, ungekannt und kaum beachtet, zweieinhalb Jahre, und mit ihm Frau Minna, die kochte, Wäsche wusch, flickte, scheuerte, um ihrerseits nach Kräften zu sparen und das Wenige beisammen zu halten. Und die Pariser große Welt, in die Meyerbeers Empfehlungen den jungen Tondichter einführen sollten, wie war sie kalt und abweisend! Welch eine Fülle herbster Enttäuschungen umschloß nicht diese lange Pariser Leidenszeit! Die Direktion der Großen Oper, bei der Wagner seine 1834 gelegentlich des Aufenthaltes in Böhmen entworfene, später in Magdeburg aufgeführte Jugendoper: „Das Liebesverbot" oder „Die Novize von Palermo" anzubringen versuchte, lehnte die Annahme ab; das Renaissance-Theater, auf das er große Hoffnungen gesetzt hatte, brach

zum viertenmal zusammen. So war er auf Kopisten- und Berichterstattertätigkeit angewiesen, wollte er nicht verhungern. Sein Versuch, im Chore eines der untergeordneten Boulevard-Theater Anstellung zu finden, scheiterte: „Der Kapellmeister, der mich untersuchte, entdeckte sofort, daß ich keine Stimme hatte und er mich nicht brauchen konnte." Seinem Eintritt in eines der Orchester als Musiker stand der Mangel an technischer Fertigkeit auf irgend einem Instrument entgegen, wie man sie von Orchestermusikern eben verlangte. Was blieb übrig, als in den sauern Apfel zu beißen und Kopist bzw. Reporter zu werden? Und noch wenige Monde zuvor hatte Wagner der Theaterdirektion in Riga geschrieben: „... selbst Noten würde ich kopieren, wenn ich nicht von der melancholischen Beschäftigung zu sehr für eine Verdüsterung meines Temperaments fürchten müßte." Nun war es doch so gekommen! In der Rue du Helder Nr. 25, wohin er im Frühjahr 1840 umgezogen war, verfertigte er für Schlesinger Musikarrangements aus Opern und schrieb für die (ebenfalls bei Schlesinger erscheinende) „Gazette musicale", für Lewalds „Europa", für Robert Schumanns „Neue Zeitschrift für Musik" und die „Dresdener Abendzeitung" Artikel. Am 15. Februar desselben Jahres hatte er trotz alledem die Komposition des „Rienzi" wieder aufgenommen; am 7. Juli war der dritte, am 29. August der vierte, am 19. September der fünfte Aufzug fertig, am 23. Oktober die Ouvertüre vollendet. Am 19. November lag „Rienzi" in Partitur abgeschlossen vor. Um dieselbe Zeit etwa machte Wagner die flüchtige Bekanntschaft Franz Liszts, der als Klaviervirtuose in Paris Triumphe feierte, eine Bekanntschaft, die bald zur unverbrüchlichen Lebensfreundschaft werden sollte.

Als Meyerbeer im Mai 1840 nach Paris gekommen war, hatte er nochmals Wagner der Beachtung Leon Pillets, des neuen Direktors der Großen Oper, empfohlen. Wagner erhielt den Auftrag, eine Oper zu schreiben. „Rienzi" war

noch nicht fertig, hatte auch nach Umfang und Stil wenig Hoffnung auf Annahme; so tauchte in seinen Erinnerungen der „Holländer"-Gedanke wieder auf. Einst hatte er auf dem großen Naturtheater Gottes mit seiner Phantasie die Sage in Leben umgesetzt. Jetzt stand er der Symbolik des Sujets durch sein eignes ruhe- und rastloses Leben mit dem glühenden Wunsch nach Erlösung von Not und Qual noch weit näher. Er verständigte sich mit Heine, in ganz kurzer Zeit war der Text zum „Fliegenden Holländer" niedergeschrieben und Pillet übergeben. Unterdessen hatten sich jedoch die Verhältnisse an der Großen Oper wieder verschoben: Meyerbeer war abgereist, sein direkter Einfluß hörte auf, und Pillet antwortete dem Dichterkomponisten, er werde seinen Entwurf zur Ausarbeitung einem Textdichter überantworten, der seiner Anciennität nach das nächste Anrecht „auf Lieferung" hätte. Diese grenzenlos geringschätzige Behandlung seiner Person erfüllte ihn mit wildem Schmerz und Verbitterung; aber was wollte er anders tun, als still halten und sich in das Unvermeidliche fügen!

Am 29. April 1841 begab sich Wagner von Paris nach Meudon, um hier den Sommer zu verbringen. Sein Versuch, für eine geplante Beethoven-Monographie einen Verlag zu interessieren, schlug fehl. Um dieselbe Zeit erfuhr er, daß die Direktion der Großen Oper sein „Holländer"-Textbuch durch Paul Fouché in „Le vaisseau Fantôme" hatte umarbeiten und dem Orchesterdirektor seines Instituts Dietsch zur Komposition überweisen lassen. Zwei unbekannte Persönlichkeiten sollten nun die Saat ernten, die er in seines Herzens Not gesät hatte. Außer sich eilte Wagner nach Paris, um Pillet über dieses aller Rücksicht Hohn sprechende Verfahren zur Rede zu stellen. Indessen Pillet war ein ausgezeichneter Geschäftsmann und Menschenkenner. Er wußte, wo Wagner der Schuh drückte, und bot ihm ein lächerliches Honorar von fünfhundert Franken als „Entschädigung für seine Mühewaltung"; das verletzte Ehrgefühl

ging ihn ja nichts an! Und der verzweifelte Tondichter mußte das Geld nehmen, um zu leben; er hatte bei seiner Rückkehr nach Meudon Zeit genug, über die „ritterliche" Art nachzudenken, in der die Leitung eines weltberühmten Instituts junge Autoren behandelte. Etwa zweieinhalb Jahr später (am 9. November 1842), als Wagners „Holländer" längst vollendet war, ging die Kompaniearbeit der Doppelfirma Dietsch-Fouché als „Geisterschiff" auf den Brettern der Großen Oper in Szene. Der ganze sagenhafte Duft, den Wagner über das Werk ausgegossen hatte, war ihm in der Umarbeitung genommen, die Musik im Stile des Eklektizismus vieldirigierender und -hörender Theaterkapellmeister gehalten; die Arbeit machte auf die Pariser nicht den geringsten Eindruck und verschwand nach einigen Anstandsaufführungen von der Bühne.

Aber die schlimmste Zeit war schon überwunden. Am 4. Dezember 1840 hatte Wagner die „Rienzi"-Partitur nach Dresden an den Intendanten Freiherrn von Lüttichau eingeschickt und um Annahme der Oper für das neue, seiner Vollendung entgegensehende Hoftheater gebeten. Zugleich war ein Gesuch ähnlichen Inhalts an König Friedrich August II. von Sachsen abgegangen. Intendanzen haben es nie besonders eilig. Als Dresden ein Vierteljahr hindurch nichts von sich hören ließ, schickte Meyerbeer am 18. März 1841 noch einen speziellen Empfehlungsbrief für Wagners „Rienzi" an Herrn von Lüttichau ab. Wieder verging ein Vierteljahr. Endlich aber war das Harren und Bangen belohnt durch die am 29. Juni eintreffende Freudenbotschaft: „Rienzi" sei vom Hoftheater akzeptiert und für die kommende Saison 1841/42 in Aussicht genommen! Mußte auch die Oper noch bis zum 20. Oktober 1842 warten, ehe sie das Rampenlicht erblickte, so war doch die Annahmeerklärung ein Lichtstrahl in das Dunkel des Dichterlebens.

Ein weiteres sehr bemerkenswertes Ereignis fällt in jene Zeit: Die Erstaufführung von Karl Maria von Webers

„Freischütz“ an der Großen Oper. Auf Wagner übte dieses heimische Werk draußen in der kalten Fremde einen geradezu faszinierenden Einfluß aus. Er schrieb für die Pariser eine Einführung in die Oper, für die „Dresdener Abendzeitung“ einen Bericht über die Premiere. Dieser Bericht ist zu typisch, um hier nicht in einem Extrakt Wiedergabe zu finden: „O mein herrliches deutsches Vaterland, wie muß ich dich lieben, wie muß ich für dich schwärmen, wäre es nur, weil auf deinem Boden der ‚Freischütz‘ entstand! Wie muß ich das Volk lieben, das den ‚Freischütz‘ liebt, das noch heute an die Wunder der naivsten Sage glaubt, das noch heute im Mannesalter die süßen, geheimnisvollen Schauer empfindet, die in seiner Jugend ihm das Herz durchbebten! Ach, du liebenswürdige deutsche Träumerei! Die Schwärmerei vom Walde, vom Abend, von den Sternen, vom Monde, von der Dorfturmglocke, wenn sie sieben Uhr schlägt! Wie ist der glücklich, der euch versteht, der mit euch glauben, fühlen und schwärmen kann! Wie wohl ist mir, daß ich ein Deutscher bin!“ — Kann es ein rührenderes Geständnis des Sehnens nach der deutschen Heimat geben? Nährte nicht auch Wagner in seiner „Holländer“-Idee die urdeutsche Schwärmerei für Mär und Sage? Mit diesem Eindruck im Herzen, den beredter und ergreifender keine Feder zu schildern vermag, kehrte der Komponist in seine ländliche Stille und Abgeschiedenheit nach Meudon zurück, um hier den „Fliegenden Holländer“, den er bereits in der Zeit vom 18.—28. Mai vollständig neu gedichtet hatte, vorzubereiten ... „Rienzi“ war befruchtet vom Geiste Meyerbeers, der „Holländer“ vom Geiste deutscher Romantik, wie sie sich in Weber so leuchtend offenbart hatte. Um die Mitte des Juli begann Wagner; der Kompositionsentwurf lag am 13. September fertig vor. Was bei Fouché-Dietsch als bestellte Arbeit nur langsam gedieh, quoll hier aus tiefstem Innern reichlich, wie der sprudelnde Bergstrom aus dunklem Schacht. Mit dem heimatlosen Meereswanderer, der ruhelos den Ozean

durchkreuzt und schmerzerfüllt sich nach Ruhe, nach Erlösung sehnt, fühlte er sich eins. Das tiefe, inbrünstige Sehnen nach der deutschen Heimat gebar das Werk und damit auch eine nationale Kunst. Bereits mit dem Texte war im Vergleich zu „Rienzi" ein wesentlicher Schritt nach vorwärts getan; es ist das kein Textbuch im landläufigen Sinne des Opernlibrettos, die ganze Anlage weist auf das Drama hin, dem sich Wort und Ton aufs engste anzuschmiegen haben. Zuerst entstand die Senta-Ballade des zweiten Aufzuges; kristallisiert sich doch in ihr der ganze Gehalt des Dramas dichterisch, wie musikalisch. Hier waren also nach beiden Richtungen hin die grundlegenden Ideen als Träger des ganzen Werks zur Geltung zu bringen: Fluch — Irren — Erlösung! — Gegen Ende des Oktober 1841 siedelte Wagner wieder von Meudon nach Paris über. Der deutsche Sagenstoff beherrschte ihn so intensiv, daß damals auch der „Tannhäuser"- und „Lohengrin"-Gedanke entstand, genährt durch das Studium der germanischen Volkssage. Der Winter 1841/42 brachte dann die Fertigstellung der „Holländer"-Partitur. Wagner plaudert über diese Periode in seiner „Autobiographischen Skizze" sehr anziehend: „Ich hatte nun nichts Eiligeres zu tun, als mein Sujet selbst in deutschen Versen auszuführen. Um sie zu komponieren, hatte ich ein Klavier nötig; denn nach dreivierteljähriger Unterbrechung alles musikalischen Produzierens mußte ich mich erst wieder in eine musikalische Atmosphäre zu versetzen suchen: ich mietete ein Piano. Nachdem es angekommen, lief ich in wahrer Seelenangst umher, ich fürchtete nun entdecken zu müssen, daß ich gar nicht mehr Musiker sei. Mit dem Matrosenchor und dem Spinnerlied (nach der Senta-Ballade) begann ich zuerst; alles ging wie im Fluge von statten, und laut auf jauchzte ich vor Freude bei innig gefühlter Wahrnehmung, daß ich noch Musiker sei. In sieben Wochen war die ganze Oper komponiert. Am Ende dieser Zeit überhäuften mich aber wieder die niedrigsten äußeren Sorgen:

zwei volle Monate dauerte es, ehe ich dazu kommen konnte, die Ouvertüre zu der vollendeten Oper zu schreiben, trotzdem ich sie fast fertig im Kopfe herumtrug. Natürlich lag mir nun nichts so sehr am Herzen, als die Oper schnell in Deutschland zur Aufführung zu bringen. Von München und Leipzig erhielt ich abschlägige Antwort: Die Oper eigne sich nicht für Deutschland, hieß es. Ich armer Tor hatte geglaubt, sie eigne sich nur für Deutschland, weil sie Saiten berühre, die nur bei den Deutschen zu erklingen imstande sind. Endlich schickte ich meine neue Arbeit an Meyerbeer nach Berlin mit der Bitte, ihr die Annahme am dortigen Hoftheater zu verschaffen.*) Mit ziemlicher Schnelle wurde diese bewirkt. Da bereits auch mein ‚Rienzi' für das Dresdener Hoftheater angenommen war, so sah ich nun der Aufführung zweier meiner Werke auf den ersten deutschen Bühnen entgegen, und unwillkürlich drängte sich mir die Ansicht auf, daß sonderbarerweise Paris mir von größtem Nutzen für Deutschland gewesen sei. Für Paris selbst war ich jetzt auf einige Jahre aussichtslos; ich verließ es daher im Frühjahr**) 1842. Zum erstenmal sah ich den Rhein —, mit hellen Tränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue ..." „Er hatte," wie der Musikhistoriker Lichtenberger sehr zutreffend bemerkt, „wo nicht für immer, so doch für lange Zeit auf seinen kosmopolitischen Ruhmestraum, auf jenen glühenden Wunsch eines Pariser Erfolges, verzichtet, der sein Herz schwellen machte, als er Riga verließ. Sich in Deutschland einen Namen, eine Stellung zu machen und zur Förderung deutscher Kunst beizutragen, das war von nun an sein Ehrgeiz und seine Hoffnung."

In der Tat war die Partitur zum „Fliegenden Holländer" von der Königlichen Oper in München, wohin sie Wagner zur Annahme und Aufführung des Werkes geschickt hatte,

*) Gemeinsame Bemühungen des Intendanten Graf Redern und Meyerbeer bei König Friedrich Wilhelm IV.

**) Am 7. April.

mit dem seltsamen Vermerke retourniert, daß sich die Oper nicht für Deutschland eigne. Und tatsächlich hielt die Münchener Intendanz — sicherlich mehr aus oppositioneller Konsequenz, als aus Überzeugung — an dieser Meinung bis zum Jahre 1864 fest, wo infolge Königlichen Befehls das Werk in Isar-Athen zur Erstaufführung kam. Zwar schrieb noch zu jener Zeit ein Kritiker: Der zweite Aufzug des „Holländer" habe gerettet, was der erste und dritte verdarb; allein das musikalische Publikum dachte anders, es fühlte die Dichtersehnsucht nach der deutschen Heimat in starken Pulsschlägen aus hundert Wendungen heraus und erklärte trotz des Protestes der Presse das Werk für sein nationales Eigentum. Überhaupt hat — die Prolepsis sei hier gestattet — der „Fliegende Holländer" gerade als unmittelbarer Nachfolger des „Rienzi" ein eigenartiges Schicksal gehabt. In Dresden vergingen nach den ersten Aufführungen über zwanzig, in Berlin sogar vierundzwanzig Jahre (1844—68), ehe man die Oper wieder in den Spielplan aufnahm. Ähnlich erging es ihr in Hamburg, Kassel und Stuttgart. Da sind die Zeiten denn doch andere geworden: 1883 feierten Berlin und Dresden das Jubiläum der hundertsten Aufführung, Ende der achtziger Jahre wurde der „Holländer" in Deutschland in einem Jahre weit mehr als hundertmal gegeben, was bei den Schwierigkeiten, die das Werk bezüglich seiner Inszenierung selbst großen Bühnen stellt, sehr viel besagen will.

Den Winter 1841/42, der, wie aus des Meisters eignen Aufzeichnungen hervorgeht, wieder mannigfache Nöte und Sorgen brachte, fristete Wagner durch das Arrangement von Klavierauszügen für den Musikverleger Schlesinger in Paris, eine Tätigkeit, die ihm nur eisernes Muß zudiktieren konnte. Im Januar 1842 erreichte ihn ein Brief seines Freundes, des Chordirektors Fischer in Dresden, der ihm mitteilte, daß Länge und szenischer Apparat des „Rienzi" der Generaldirektion allerhand Kopfschmerzen verursache und es daher sehr empfehlenswert sei, wenn er selbst nach dem Rechten

schaue. Was fesselte Wagner länger an die französische Metropole? Sie war die Stätte seiner herbsten Leiden und Enttäuschungen, seiner tiefsten Erniedrigung und Lebensnot geworden. Irgendwelche Aussichten winkten ihm hier ganz und gar nicht, und aus Deutschland, der in der Fremde wiedergefundenen Heimat, rief man nach ihm, brachte man ihm die erste künstlerische Würdigung entgegen. War der Schicksalswink nicht deutlich genug? So folgte er ihm denn freudigen Herzens. Wie er den Rhein begrüßte, ist oben geschildert worden; aber auch die Wartburg schaute er mit ihren ragenden Zinnen und den Hörselberg, in dem Frau Venus hauste. So spannen sich geheimnisvoll die Fäden von einer eindrucksseligen, tiefglücklichen Gegenwart in die Zukunft hinein, der als nächste Tat der „Tannhäuser" oder: „Der Sängerkrieg auf der Wartburg" vorbehalten bleiben sollte.

In Dresden harrte Wagners ein herzlicher Empfang. Chordirektor Fischer und Tichatschek, der berühmte Tenor der Hofoper, ließen es sich angelegen sein, durch warmen Willkommengruß den Komponisten für die Kälte der Fremde einigermaßen zu entschädigen. Noch im Jahre 1859 gedachte der Meister jener „Wohltat, die er nie vergessen werde; sie war die erste, allererste Ermutigung, die den gänzlich unbekannten, von Not hart bedrängten jungen Künstler auf seinem Lebenspfade berührte." Die Schröder-Devrient weilte nicht in Dresden; sie befand sich auf einer Gastspielreise als Valentine in Meyerbeers „Hugenotten" am Berliner Opernhause. Wagner, der sich in der Waisenhausgasse Nr. 5 häuslich niederließ, überschaute mit klugem und erfahrenem Blick das neue Feld seiner Tätigkeit. Hier, wo treue, begeisterte Freundesherzen ihm entgegenschlugen, fühlte er sich wohl! Hier, wo die „Hugenotten" so große Erfolge einheimsten, mußte auch „Rienzi" durchschlagen und eine dauernde Heimstätte finden. Und damit hatte der Anker seiner Hoffnungen festen Grund gefaßt. Den Mai 1842 verbrachte

er in Teplitz, wo um diese Zeit der erste Entwurf des „Tannhäuser“ unter dem Titel: „Der Venusberg, romantische Oper“ entstand. Nach seiner Rückkehr im Juni begannen dann die letzten Zurüstungen für die Erstaufführung des „Rienzi“, der am 20. Oktober unter Reißigers Leitung in Szene ging und enthusiastische Aufnahme fand. Trotz einer Aufführungsdauer von sechs Stunden war von Müdigkeit des Publikums nicht die Rede. Die Konzession an den herrschenden Zeitgeschmack hatte sich als glückliche Berechnung erwiesen. — Aber der „Holländer“ lag auch schon fertig vor und in ihm stellte Wagner die Frage an den Geschmack der Zukunft. Wie würde die Antwort ausfallen? An einen gleichen Enthusiasmus war schon deshalb nicht zu denken, weil sich das Publikum durch die Berührung mit einer neuen Kunst befremdet und in seiner Beifallslust gelähmt fühlen mußte. Immerhin war der offene, ehrlich verdiente, äußerlich glänzende Erfolg des „Rienzi“ ein bedeutsames Faktum, das den Komponisten mit einem Schlage aus der Finsternis ins helle Licht rückte und die weitesten Konsequenzen für seine Zukunft nach sich zog.

Im November 1842 finden wir Wagner in Leipzig. Er besuchte dort seine Verwandten und war viel mit Robert Schumann, Felix Mendelssohn-Bartholdy und Heinrich Laube zusammen. Das Gewandhauskonzert am 26. November brachte Bruchstücke aus „Rienzi“ unter Mendelssohns Leitung. Am 29. November kehrte Wagner nach Dresden zurück, um hier die Vorbereitung für seinen zur Aufführung angenommenen „Holländer“ in Angriff und zugleich die weitere Leitung seines „Rienzi“ am Hoftheater (seit 12. Dezember) selbst auszuführen, da zwei Kapellmeister gestorben waren und die Generaldirektion sich in Verlegenheit wegen passenden Ersatzes befand. Man sieht, alle Verhältnisse erwiesen sich Wagner günstig, aus ihrer glücklichen Konstellation entsprang dann (2. Februar 1843) auch die Anstellung des Meisters als Königlich Sächsischer Hofkapellmeister neben Reißiger mit

dem für damalige Verhältnisse nicht unbedeutenden Jahresgehalt von fünfzehnhundert Talern.

Vorher jedoch — am 2. Januar 1843 — ging auch „Der fliegende Holländer" zum erstenmal an der Dresdener Hofbühne in Szene. Die Rollenbesetzung war folgende:

Daland, ein norwegischer Seefahrer (Baß)	Dettmer
Senta, seine Tochter (Sopran)	Schröder-Devrient
Erik, ein Jäger (Tenor)	Reinhold
Mary, Sentas Amme (Mezzo-Sopran) . .	Wächter
Steuermann Dalands (Tenor)	Tichatschek
Der Holländer (Bariton)	Wächter

Was Wagner vorausgesehen hatte, traf ein: Das Publikum hatte einen Nachfolger des „Rienzi" erwartet und sah sich nun plötzlich einer neuen dichterischen und musikalischen Anschauung gegenüber, dem Übergang zum Musikdrama. Das machte es stutzig. Die Kritik ergriff die willkommene Gelegenheit, sich gegen den Komponisten in scharf tadelnder Weise zu wenden. Nach der dritten Wiederholung verschwand der „Holländer", den übrigens im selben Jahre noch Kassel unter Spohrs, Riga unter Dorns Leitung brachten, vom Dresdener Spielplan, um dort erst wieder im Jahre 1865 Heimatrecht zu erwerben. Gleichwohl brachte die Premiere viele Ehrungen, sofern man sich auf den Bericht Glasenapps verlassen kann, in dem es u. a. heißt:

„Schon die Ouvertüre fand Beifall, und nachdem der erste Akt das Publikum in die rechte Spannung versetzt hatte, war der zweite, der Hauptakt der Schröder-Devrient, zumal durch ihr höchst originelles und tief ergreifendes Spiel von unbeschreiblichem, unwiderstehlich-hinreißendem Eindruck. ‚Die Devrient leistet in dieser Partie vielleicht das Originellste, was sie je produziert,' ließ sich die ‚Neue Zeitschrift für Musik' vom 3. Januar aus Dresden berichten: ‚Die Wirkung war außerordentlich, die Leute bald warm, bald kalt vor Schauern der Ergriffenheit.' Nach dem Schlusse des zweiten Aktes war im ganzen Hause ein Sturm sonder-

gleichen, Komponist und Sänger mußten erscheinen. Zu glücklicher Steigerung war dann der dritte Akt aus dem tollen Spuke des Geisterschiffs, gegen den die Musik der Wolfsschlucht wie eine Schlummerarie erschien, und der darauffolgenden reißend schnellen Entwicklung der Katastrophe der dramatisch lebendigste und erweckte einen ebenso stürmischen Jubel und Hervorruf aller. Schnell aufeinander folgten die nächsten beiden Wiederholungen im Laufe derselben Woche und noch sicherer und tiefer begründet schien ihm der Erfolg, der sich in ebenso lebhaftem Beifall äußerte, da das Publikum nun mit manchen bei dem ersten Totaleindruck übersehenen Einzelnheiten noch vertrauter sein mußte. Und dennoch müssen wir in dem Umstande, daß bei allen Berichten über diese äußerlich mit so rauschendem Applaus begrüßten Aufführungen die Einzelleistung der Schröder-Devrient eine weitaus bevorzugte Berücksichtigung genießt, eine Erklärung dafür finden, daß Wagner sie später als in der Hauptsache mißglückt bezeichnete. Nie hat er einzelnen noch so großen darstellenden Künstlern seine Werke in dem Sinne ‚auf den Leib geschrieben', daß ein solches Hervortreten einer einzelnen Leistung in dem Kunstwerke selbst begründet sein konnte. Am wenigsten hätte er die Schröder-Devrient dadurch zu ehren geglaubt, der er gerade als den Hauptzug ihrer Größe als dramatische Künstlerin nachrühmt, daß sie nur im Ganzen und durch das Ganze zu wirken pflege. Hauptsächlich fehlte es zu einer gediegenen Gesamtleistung an einem völlig geeigneten Sänger für den Helden der Oper; noch stand dem Komponisten kein Franz Beetz zu Gebote, der sich an seinen eignen Opern den Stil für ihren Vortrag herangebildet. Somit erwies sich das Verständnis, das sich der ‚Fliegende Holländer' so schnell errungen zu haben schien, als ein noch wenig zuverlässiges, und das Publikum merkte bald, daß es sich geirrt und das neue Werk seine Erwartungen doch eigentlich getäuscht habe. Diese waren zu sehr auf dem ‚Rienzi' Ähnliches gerichtet gewesen und fanden

nun etwas ihm geradezu Entgegengesetztes. Zu gewaltig war der Abstand beider Werke voneinander. So war das deutsche Publikum auch an Goethe einst irre geworden, als er nach dem übersprudelndem, leidenschaftlichen ‚Götz' die maßvolle ‚Iphigenie' über die Alpen sandte. Die enttäuschte Erwartung machte verdrießlich, noch ehe man zur Prüfung des Neuen kam; kalt und teilnahmlos empfingen die Zeitgenossen das Werk, und auf der Bühne hatte es anfangs wenig Glück. So ein brausender, wilder Götz war soeben auch Richard Wagners Erstlingswerk gewesen, nach allen Seiten hin in üppiger Fülle über den knappen Rahmen des Bühnenstückes schießend, voll hochtönigen Klanges, bunt wechselnden Lebens und glänzender Farbengebung. Den ‚Holländer' mit der ‚Iphigenie' zu vergleichen, böten sich bei seiner einfachen Anlage(!), selbst dem ähnlichen Stoffe der Erlösung des Fluchbeladenen, ruhelos Irrenden durch die Sühne ‚reiner Menschlichkeit', des ‚Ewig-Weiblichen', manche verwandte Punkte, in ihren Schicksalen wenigstens stimmten sie überein. Bald klagte man über Kargheit an behaltbaren und befriedigenden Melodien, sowie über die starke Instrumentierung, die man jetzt auch dem ‚Rienzi' noch entschiedener zum Vorwurf zu machen begann. Zwar den aufmerksamen Hörer fesselnd und zu wiederholtem Genusse einladend, sei die Musik doch zu anhaltend düster, mehr gelehrt, als ansprechend und was dergleichen Auseinandersetzungen mehr waren, wie sie noch bei keinem großen und bahnbrechenden Tonwerke ausgeblieben sind. Der Künstler selbst war verstimmt genug, um zu schweigen und sein mißverstandenes Werk unverteidigt zu lassen, seine Freunde waren betreten über diesen Erfolg und es lag ihnen fast daran, den Eindruck des ‚Holländer' sich selbst und dem Publikum zu verwischen. Er ließ sie darin gewähren. Zu sehr hatte der Umschwung seiner Verhältnisse, ihm selbst noch so neu, ihn in die Stimmung versetzt, in der er das zunächst Erfolgreiche vorzog und sich mit den Hoffnungen schmei-

chelte, die sich ihm in dieser Richtung so unerwartet geboten hatten" . . .

Unschwer wird man aus der mit begreiflicher Sympathie kachierten Schilderung das herauslesen, was die objektive Historiographie eben weniger rücksichtsvoll auszusprechen hat, indem sie das Kind beim richtigen Namen nennt. Der „Fliegende Holländer" war eine Enttäuschung für Publikum, Kritik und Tondichter, wie sie kommen mußte nach der inneren Wandlung und Läuterung, die Wagner vollzogen hatte und auf die im dritten Abschnitte bei Bewertung des musikalischen Gehalts zurückzukommen sein wird. Wie zielbewußt Wagner den Umschwung in seiner künstlerischen Auffassung gewollt hat, erhellt aus einem Briefe von ihm an Ferdinand Heine, einen alten Freund der Familie Wagner und damals Kostümzeichner für die Oper in Dresden. Dort heißt es: . . . „den ganzen Duft der Sage sich ungestört über das Ganze verteilen zu lassen, fühlte ich mich instinktiv gezwungen; denn nur so glaubte ich den Zuhörer ganz in jener seltsamen Stimmung festbannen zu können, in der man — mit nur einiger Poesie begabt — die düsterste Sage bis zur Behaglichkeit liebgewinnen kann. So ließ ich dann aber auch meine Musik beschaffen sein: um meine Arbeit zu erreichen, durfte ich nicht links und rechts sehen, dem modernen Geschmack nirgends das geringste Zugeständnis machen, weil ich sonst nicht nur unkünstlerisch, sondern auch unklug verfahren wäre. Den modernen Zuschnitt in Arien, Duetten, Finales usw. mußte ich sogleich aufgeben und dafür in einem Zuge fort die Sage erzählen, wie es eben ein gutes Gedicht tun muß. Auf diese Weise brachte ich denn eine Oper zustande, von der ich — nachdem sie nun aufgeführt ist — nicht begreifen kann, wie sie hat gefallen können, weil sie in ihrem ganzen Äußern dem, was man jetzt unter der Oper versteht, so sehr unähnlich ist, daß ich einsehe, wie ich in Wahrheit viel von dem Publikum forderte, nämlich: daß ich mit einem Male von all dem abstrahiere, was es bisher im Theater unterhalten und

angesprochen hat. Daß nun aber diese Oper nicht nur in Dresden, sondern auch in Kassel und Riga sich so viele Freunde erworben und selbst das größere Publikum für sich gewonnen hat, das erscheint mir als ein sehr wichtiger Fingerzeig für uns, der uns andeutet, daß wir nur schreiben müssen, gerade wie es der uns Deutschen eingeborene poetische Sinn eingibt, nirgendshin Zugeständnisse an eine fremde Mode machen, und einfach die Stoffe wählen und so behandeln müssen, wie sie uns zusagen, um am sichersten zu sein, auch unseren Landsleuten zu gefallen. Auf diese Art können wir auch wieder eine deutsche Originaloper gewinnen und alle, die daran verzagen und sich ausländische Modelle kommen lassen, können sich an diesem ‚Holländer' — der gewiß so konzipiert ist, wie ihn nun und nimmer ein Franzose oder Italiener konzipiert haben würde — ein Beispiel nehmen!"

Eine deutsche Originaloper! Das also war Wagners Streben vom „Holländer" an! Und wie wurde er verkannt! Wie begegnete ihm bei diesem deutschesten aller Bestreben vornehmlich ein Teil der „deutschen" Kritik! Die Stellung des öffentlichen Urteils zum „Fall Wagner" ist überhaupt ein Kapitel für sich und zwar für uns, die wir über jenen Zeiterscheinungen stehen, ein höchst amüsantes und lehrreiches, weniger für den Tondichter, der zwar aus den vielen Gehässigkeiten sicherlich seine Lehren zog, ohne indessen von ihnen so berührt zu werden wie wir. Der Sammlerfleiß eines Wilhelm Tappert, H. T. Fink und Glasenapp hat uns all das Schiefe, das über Wagner geschrieben wurde, in seiner freiwilligen und unfreiwilligen Komik erhalten, und die gewissenhafte Biographie wird nicht umhin können, auf das Sinnfälligste aus der Erscheinungen Menge zurückzugreifen. Sie genügt damit einer Pflicht und vermag durch die Beimischung von Humor der an sich trocknen Historie eine hübsche und willkommene Abwechslung zu geben ... Beim „Fliegenden Holländer" setzte die „Anti"-Bewegung ein, die sich später zum System herausbilden und

dem großen Tondichter manch bittere Stunde bereiten sollte — und zwar zunächst in der Schumannschen „Neuen Zeitschrift für Musik", wo ein Anonymus der Dresdener Kritik über die „Holländer"-Premiere ein „Eingesandt" gegenüberstellte, in dem er sich u. a. äußerte: „... wohl aber hörte ich vielfältig über die Kargheit in behaltbaren und befriedigenden Melodien, sowie über die Instrumentierung klagen." Also ein „on dit"! Der Rezensent urteilt nicht selbst, sondern läßt sich von anderer Seite etwas einblasen, das noch obendrein den Vorzug hat, den Verbreiter in das bedenkliche Licht eines unmusikalischen Mannes zu stellen. Recht mokant erwiesen sich auch die Leipziger „Signale für die musikalische Welt", in denen sich nach der Dresdener „Holländer"-Erstaufführung ein gewisser Schladebach breit machte und also judizierte: „Auch die zweite Oper Richard Wagners hat bei ihrer erstmaligen Aufführung Furore gemacht, alle Blätter sind darüber einig. Uns schreibt jemand, es sei das Langweiligste, was ihm je vorgekommen." Auch in diesem Falle wird die Verantwortlichkeit für das Urteil auf den „großen Unbekannten" abgeschoben. Nach der publizistischen Praxis, die bis zum heutigen Tage noch gilt, entledigen sich auf diesem Seitenwege gern Redaktionen ihrer Ansichten, wenn sie damit nicht ihre Leser vor den Kopf stoßen wollen, sondern vorsichtig sondieren und allmählich den Boden für ihre Saat vorzubereiten beabsichtigen. Im zweiten Falle konnte man nach der Kasseler Aufführung des „Fliegenden Holländer" die Wagner ungünstige Stimmung bei den „Signalen" mit leidlicher Sicherheit konstatieren. Das betreffende Referat lautete: „In Kassel wurde Wagners neueste Oper: ‚Der fliegende Holländer' gegeben. Zwei imposante Seeschiffe, die mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit über die Bühne segelten, erregten großen Enthusiasmus ..." Punktum! — Professor Dr. Eduard Hanslick in Wien, dessen abfälligem Urteil über Wagners gesamtes Schaffen wir noch oft begegnen werden, veröffentlichte im Jahre 1859 folgende Kritik: „Wo

die Oper des schildernden Elements sich begibt, wo sie aufhört Marine und anfängt Musik zu sein, da stehen Wagners Blößen in hellem Licht: Die Armut seiner Erfindung und das Dilettantische seiner Methode." — In einer Übersicht über die Dresdener Musiksaison 1842/43 orakelte die „Allgemeine Wiener Musikzeitung": „Wagners Opern haben Erfolg gehabt, werden sich aber aller Wahrscheinlichkeit nach nicht lange auf der Bühne erhalten." Man kann das Urteil ruhig abdrucken, weil's so ganz anders gekommen ist, als in jener Wahrscheinlichkeitsberechnung, und bei der Gelegenheit nur immer wieder darauf hinweisen, wie heillos gefährlich Lebensprognosen an der Wiege sind. — In Mailand empfand die Kritik die „Holländer"-Ouvertüre als „Höllenlärm" und der italienische Musikschriftsteller Fiorentino gab die Versicherung ab, er wäre beim Anhören dieser Musik „seekrank" geworden — übrigens ein Bild, das man später auch bei Hanslick wieder antreffen wird. — Eine der amüsantesten Ärgerlichkeitsauslassungen leistete sich aber die Londoner „Musical World". London sollte für Wagner (wie für manchen andern tüchtigen Meister) eine schwer zu erobernde Veste werden; namentlich hat ihm dort der Kritiker Josef Bennet wacker zugesetzt. Aber so radikal, wie „Musical World" gebärdete er sich denn doch nicht. Das Blatt meinte: „Dieser Mensch, dieser Wagner, dieser Verfasser des ‚Tannhäuser', des ‚Lohengrin' und so vieler anderer scheußlicher Dinge und vor allem der Ouvertüre zum ‚Fliegenden Holländer', des abscheulichsten und gräßlichsten aller seiner Produkte, dieser Priester der ‚Zukunft', der geboren wurde, um Spinnen und Fliegen zu füttern, kann das Herz des Menschen nicht durch Melodie und Harmonie glücklich machen. Was bedeutet die Musik für ihn oder er für die Musik? Seine klobigen Angriffe auf die reine Melodie können mit Muttermord verglichen werden ... Wer sind die Männer, die als seine Apostel in der Welt umherlaufen? Leute wie Liszt, Wahnsinnige, Feinde der Musik

bis zum äußersten, die nicht für die Musik geboren wurden und im Bewußtsein ihrer Unfähigkeit sich rächen wollen, indem sie die Musik zu vernichten streben . . ."

Wie ganz anders nimmt sich im Gegensatz zu dieser voreiligen und durchaus nicht leidenschaftslosen Judikatur das Urteil eines Musikers wie Louis Spohr aus, der allgemein für eine sehr zurückhaltende, verschlossene Natur galt: „Insoweit glaubte ich schon mit meinem Urteile im klaren zu sein, daß ich Wagner unter den jetzigen dramatischen Komponisten für den begabtesten halte; wenigstens ist sein Streben in diesem Werke (‚Fliegender Holländer') dem Edlen zugewendet, und das besticht in jetziger Zeit, wo alles darauf ausgeht, Aufsehen zu erregen und dem gemeinsten Ohrenkitzel zu frönen." Damit versetzte Spohr dem herrschenden Tagesgeschmack und seinen Trägern einen bösen Seitenhieb; aber er erkannte auch mit scharfem Blick den fundamentalen Unterschied zwischen Wagner und seiner Zeit. War ihm auch die Richtung, in der sich der Komponist des „Holländer" bewegte und gegen deren Weiterverfolgung er sich später gar energisch auflehnte, ein Buch mit sieben Siegeln, so glaubte er doch das sich hier für ihn ganz allgemein bekundende Streben des „Los vom Alltäglichen!" freudig begrüßen zu müssen. Es gab um jene Zeit nicht viele, wie er — Leute mit dem klaren Blick waren selten, und so ist die allererste Kompositenzeit Wagners, in der er überhaupt erst die Welt über seine künstlerischen Zwecke und Ziele aufzuklären und zu bekehren hatte, eigentlich die schwerste. Spätere Werke begegneten wohl einer entschiedenen Opposition, aber nicht mehr der Verständnislosigkeit, weil der „Fall Wagner" ein höchst aktueller geworden war und jeder es für seine Pflicht hielt, sich über ihn mehr oder minder genau zu informieren. Man war also „mit dem Gegenstande der Sache" bekannt. Hier in der „Holländer"-Zeit noch nicht. Und Fulda hat recht, wenn er in seinen Sinngedichten sagt:

Das ist der Nachtwächter Spott und Zorn,
Wenn Tageswächter stoßen ins Horn:
„Wacht auf, ihr Herren, und laßt euch sagen,
Die Glocke des Morgens hat geschlagen!“

2. Die Handlung der Oper.

Ein holländischer Seefahrer wollte einst bei bösem Wind und Sturmes Wut ein Kap umsegeln. Im Übermut schwur und fluchte er: „In Ewigkeit laß ich nicht ab!“ Satanas nahm ihn beim Wort. Als Verdammter durchstreift er auf dem schwarzen Schiffe mit blutroten Segeln die weite, endlose Wasserwüste, ein Schrecken aller Seeleute. Vor dem Sturme fliegt sein Fahrzeug pfeilschnell einher, ohne Ziel, ohne Rast, ohne Ruh' ... Doch kann dem bleichen Manne Erlösung werden: Alle sieben Jahr erreicht das gespenstische Schiff mit seiner Mannschaft den sicheren Port, der fliegende Holländer geht an Land, um ein Weib zu suchen, das ihm auf Erden getreu bis in den Tod ist. Wie oft schon trieb ihn das grimme Geschick in das Heim der Menschen, wie oft schon wähnte er treue Liebe zu finden und freite ein Weib, um enttäuscht wieder zu rastlosem Unherirren auf grauer Salzflut verdammt zu sein. „Hui! Die Segel auf! Den Anker los! Falsche Lieb', falsche Treu'! Auf, in See, ohne Rast und Ruh!“ ... Und dennoch harrt auch seiner die Erlösung. Diejenige, die sie ihm bringt, weilt unter den Lebenden und wartet im verklärten Bewußtsein ihrer Mission sehnsüchtig des Tages, der ihr den bleichen Seemann zuführt: Senta, des norwegischen Seefahrers Daland einzige Tochter:

„Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöse!
Mög' Gottes Engel mich dir zeigen!
Durch mich sollst du das Heil erreichen!“

Das ist der Inhalt der Senta-Ballade im zweiten Aufzuge, die, wie mitgeteilt, Wagner zuerst komponierte, um von hier aus die musikalische Architektonik zu gewinnen. Es folge nun die Inhaltsangabe des ganzen Dramas.

Erster Aufzug: Vor uns liegt einer jener Fjorde, wie sie die Küste Norwegens zu Hunderten aufzuweisen hat. Steil fallen die kahlen Felsen ins graue Meer hinab, im Hintergrund läßt die breit sich öffnende Bucht den freien Blick auf der endlosen Flut sich verlieren. Heftig braust der Sturm dahin, jagt finsteres Gewölk vor sich her und macht die Schaumkronen der Wellen zerstieben. Daland ist mit seinem Schiffe zum Schutze vor den Unbilden des Wetters in die Bucht eingelaufen und hat Anker werfen lassen. Während die Matrosen zu ihrer Seemannsweise („Hohoje! Halloho!") die Segel aufhissen und ihre Arbeit an Bord verrichten, ist der Herr des Schiffes ans Ufer gestiegen, um von einem der Felsen aus landeinwärts zu schauen und zu erfahren, wohin ihn der Sturm verschlug. Kein Zweifel: Kurz vor Erreichung des heimischen Hafens hat ihn das Wetter vom Kurs abgetrieben — in die Bucht von Sandwike. Er kennt das Land genau. Schon wähnte er Senta, sein Kind, zu umarmen, schon erblickte er am Ufer sein Haus, da bläst es aus dem Teufelsloch heraus. Nun heißt es: Sich ins Unabänderliche fügen und ausharren, bis der bereits abflauende Wind umschlägt. Müde von der langen Irrfahrt, begibt er sich in die Kajüte, nachdem er zuvor dem Steuermann die Wache übertragen hat. Dieser ist nunmehr allein auf Deck. Er macht noch einmal die Runde, um nach dem Rechten zu sehen und sich dann am Ruder niederzulassen. Der Sturm wiederholt sich nur in abgesetzten Pausen; draußen auf hoher See türmen sich die Wellen. Der Wachende ist mit seinem Schiffe in sicherem Port. So kommen Müdigkeit und Schlaf über ihn. Sie zu verscheuchen, stimmt er ein Lied an die ferne Geliebte an, der er in Gewitter, Sturm und wogender Flut doch nah

ist. Südwind, der ersehnte Südwind, wird ihn bald in ihre Arme führen. Eine Woge, die heftig das Fahrzeug rüttelt, läßt ihn aus seiner träumerisch-schläfrigen Stimmung wieder auffahren. Er überzeugt sich, daß kein Schade geschehen, und beginnt dann, immer mehr gegen die überhand nehmende Müdigkeit ankämpfend, die zweite Strophe seines Liedes: Von des Südens Gestad, aus weitem Land, hat er ihr vom Mohrenstrande ein güldenes Band mitgebracht; liebt sie doch den Tand. Aber sein Gesang wird schwächer, bald verschlingt ihn der im Tauwerk pfeifende Wind und die rollende Woge, der Wächter des Schiffs am Steuer ist fest eingeschlafen.

Mit einem Male verändert sich die Situation. Es wird finsterer, der Sturm beginnt mit erneuter Heftigkeit zu toben, weit draußen auf dem Meere erblicken wir, schnell sich nähernd, das Schiff des „fliegenden Holländers" mit blutroten Segeln und schwarzen Masten. Bald zeigt es sich näher, in elementarem Aufruhr scheint die ganze Natur vor ihm zu fliehen. Nun läuft es in die Bucht ein gegenüber dem Dalandschiffe, mit einem furchtbarem Krach sinkt der Anker auf den Grund des Meeres, — unheimliche Stille lagert sich dann über der ganzen Szenerie. Wohl hat sich der Höllenlärm mit den Traumvorstellungen des Steuermanns verwoben, er zuckt aus dem Schlummer empor, schaut schlafdüster nach dem unverfehrten Steuer und lullt sich mit dem Refrain seines Sanges wieder in den unterbrochenen Traum. — Stumm und geräuschlos hat die Mannschaft des Gespensterschiffs die Segel aufgehißt. Von seinem Bord schreitet der bleiche Holländer, mit schwarzer Kleidung angetan, an Land. Die Frist ist um und abermals sind sieben Jahr verstrichen; gleichsam voll Überdruß wirft ihn das Meer an die Küste, dort das Heil zu suchen, Heil und Erlösung. Werden sie ihm winken? Der Hoffnung bar, glaubt er zu wissen, daß er den Fluten des Weltmeers treubleibt, bis die letzte Welle sich bricht, das letzte Naß

versiegt, in furchtbarewigem Leiden irrend von Meer zu Meer. Wie oft hat er den Tod gesucht; allein der Tod floh vor ihm. Wie oft hat er seine Brust den Piraten dargeboten; aber des Meers wilder Sohn schlug bang sein Kreuz und eilte von dannen. Nirgends ein Grab! Niemals der Tod! All sein Hoffen auf Erlösung ist eitel und nichtig. Nur ein Trostesstrahl erhellt die finstere Nacht seiner Qualen: Am Tage des jüngsten Gerichts wird auch ihm endliche Ruhe werden. Wann dröhnt der Vernichtungsschlag, mit dem die Welt zusammenkracht? — Wann? Wenn alle Toten auferstehen, dann wird auch ihn die große Vernichtung zermalmen . . . Und melancholisch zittert es aus dem Geisterschiffe nach: „Ew'ge Vernichtung, nimm uns auf!"

Daland erscheint an Deck. Ein Blick auf den schlafenden Steuermann und das fremde Schiff belehrt ihn, was in der Zwischenzeit hier vorging. Er rüttelt den Schlummernden auf, der anfänglich, noch halb im Traume, den Refrain seines Liebesliedes wiederholt, dann aber unter den energischen Ermunterungsversuchen die Augen aufreißt und nicht wenig erstaunt ist, ein fremdes Fahrzeug neben dem seinigen zu finden. Hastig setzt er das Sprachrohr an und fragt nach Schiff und Flagge. Düsteres Schweigen ist die Antwort. „Es scheint, sie sind gerad' so faul als wir," meint Daland. „Laß sein! Mich dünkt, ich seh' den Kapitän." So schreitet er auf den Holländer zu und fragt ihn nach Namen und Abkunft. Nach einer Pause tönt's zurück: „Weit komm ich her: Holländer! — Verwehrt bei Sturm und Wetter ihr mir den Ankerplatz?" — Nun ist es Sache des gutmütigen Daland, in herzlicher Gesprächigkeit diesem Vorwurfe zu begegnen. Gastfreundschaft ist ja des Seemanns höchste Tugend. Sind sie nicht beide Leidensgefährten? Der verwünschte Sturm trieb ihre Schiffe an dieses nackte Felsenufer, ihn selbst wenige Meilen vor dem bereits winkenden heimatlichen Ziele. Auf die Frage, ob des

Fremden Fahrzeug Schaden genommen habe, wird ihm die Antwort: „Mein Schiff ist fest, es leidet keinen Schaden!“ Was der von Sturm und bösem Wind Verschlagene, seit undenklichen Jahren Umherirrende sucht, ist auch — die Heimat. So bittet er Daland, ihm in seinem Hause für kurze Frist Unterkunft zu gewähren. Sein Schaden soll es nicht sein; denn reich mit Schätzen aller Zonen ist das Schiff des Holländers beladen. Das Gefühl seltsamen Grauens wird im Befragten erstickt durch den Anblick einer mit Kostbarkeiten angefüllten Kiste, die zwei Matrosen des bleichen Seefahrers herbeibringen. Sie wird der Lohn sein für das Obdach einer einz'gen Nacht, ein kleiner Teil dessen, was des Schiffes Raum verschließt. Was nützen Schätze? Hat der Fremde doch weder Weib, noch Kinder, noch auch eine Heimat. Für ein neues Heim im Hause Dalands, wie gern gibt er alles dahin! — Während der Norweger sich noch am Anblick der Juwelen weidet und sein Glück nicht fassen kann, fragt ihn der Holländer eindringlich: „Hast du eine Tochter?“ — „Fürwahr ein treues Kind!“ — „Sie sei mein Weib!“ kommt es hastig über seine Lippen. Daland ist fassungslos über das so plötzlich auf ihn eindringende Glück. Kann ein Eidam willkommener sein, als dieser da? Von neuem preist er seiner Tochter Vorzüge, ihre Schönheit, die treue Kindesliebe; sie ist das höchste seiner Güter, sein Trost im Unglück, seine Freude im Glück. Der Holländer fragt mit eigentümlicher Betonung, ob sie dem Gatten ebenso treu sein wird, wie sie dem Vater ist. Auch hierfür glaubt ihm Daland festeste Versicherungen geben zu können. Ihn rührt sein Los; und wäre er selbst minder reich, sein Edelmut und hoher Sinn läßt ihn als Eidam hochwillkommen sein. Noch heute wird ein günstiger Wind die Schiffe nach des Norwegers Heimat führen, dann soll er Senta sehen; und wenn sie ihm gefällt, so soll sie die seine werden!... „Wird sie mein Engel sein?“ Die bange Frage erstirbt auf den Lippen des Holländers. Die traute Hoffnung ist ihm geblieben, an die er sich

von sieben zu sieben Jahren wieder mit der Verzweiflung der Sterbenssehnsucht klammert. Darf er noch jenen Wahn hegen, daß sich ein Engel ihm erweicht? — Und Daland preist entzückt des Sturmes Gewalt, die ihn hier an diesen Strand trieb, wo er für sein Haus und sein Kind einen so kostbaren Schatz fand.

Unterdessen hat sich der Sturm vollständig gelegt, der ersehnte Südwind bläst. Ihn begrüßt der Steuermann, mit ihm die Matrosen, freudig. Daland betrachtet die Wandlung als günstiges Omen und fordert den Holländer auf, sogleich die Anker zu lichten und der Heimat entgegenzusegeln. Während seine Matrosen die Vorkehrungen zur Abreise treffen, schlägt ihm der Fremdling vor, voranzusegeln, da seine Mannschaft noch kurzer Ruh bedürfe und er ihn doch sicher mit seinem Schiffe einhole. Noch lange bläst aus Süd der Wind! So verabschieden sich die beiden mit dem Wunsche, Senta noch heute zu sehen. Unter frohem Seemannssange (das Lied des Steuermanns) verläßt Dalands Schiff den Hafen und wendet sich der hohen See und der Heimat zu, während auch der Holländer, der bis dahin den Absegelnden nachdenklich nachschaute, sein Fahrzeug besteigt.

Zweiter Aufzug: Ein geräumiges Zimmer im Hause Dalands, ein einfach aber behaglich ausgestatteter Raum mit Abbildungen von Schiffen, Karten, Seegegenständen an den Wänden, das echte Heim eines Seefahrers, der in den wenigen Stunden der Rast ebenso von den Eindrücken seines Berufs, wie von einem seinen Ansprüchen angepaßten Komfort umgeben sein will. An der Wand im Hintergrunde, in unmittelbarer Nähe des Haupteingangs, ist das Bild eines bleichen Seemanns mit dunklem Barte und dunkler Kleidung in Lebensgröße angebracht — der fliegende Holländer, wie ihn die Seeleute geschaut haben. Hier in diesem Hause ist der ruhelose Mann heimisch, hier schlägt ein Herz in tiefem Mitgefühl für sein Leid, hier sind zwei träumerische Mädchenaugen oft auf ihn gerichtet. Auch heute hat

Senta, Dalands Tochter, sich von den Freundinnen, die rings um den Kamin an ihren Spinnrocken sitzen und plaudern, abgesondert. In einen Großvaterstuhl zurückgelehnt, betrachtet sie mit untergeschlagenen Armen das Bild des Holländers. — Anfänglich beachtet niemand die Träumende. Die Mädchen singen zum Schnurren der Räder ein Spinnlied. Weben sie doch alle an der Aussteuer, während der Schatz draußen auf dem Meere weilt. Frau Mary, Sentas Amme, hat die Schar der Fleißigen unter ihrem Kommando und eifert sie zur Arbeit an. Die seitab sitzende Senta erhält einen Vorwurf wegen ihres stillen Wesens, der Chor neckt sie mit Erik, dem Jäger, der sich um ihre Gunst bewirbt und als Jugendfreund Sentas bei den Schelmen schon für den Bräutigam gilt. Als Antwort summt sie einen Vers aus der Ballade vom fliegenden Holländer vor sich hin und gibt damit dem herben Tadel Marys, der fröhlichen Spottlust der Gefährtinnen, neue Nahrung: Sie wird ihr ganzes Leben vor dem Konterfei verträumen. Mit ihrem Seufzen um den bleichen Mann muß sie Erik erzürnen, der ein gar heißes Blut hat und sicherlich den Nebenbuhler bald von der Wand schießen wird. Als sich Senta den Spott verbittet, fallen die Freundinnen unter geräuschvollem Drehen der Spinnräder von neuem mit ihrem Liede ein, um der Dalandstochter keine Zeit zum Zürnen zu lassen. Senta unterbricht sie ärgerlich: Ein vernünftiges Lied will sie hören, Frau Mary soll die Ballade vom Holländer singen. Die weist entrüstet das Ansinnen von sich, so daß sich Senta selbst bereit erklärt, das Lied zu spenden. Alle Räder ruhen, nur Mary spinnt noch eine Weile fort. So stimmt Senta von dem Lehnstuhle aus die Ballade vom bleichen Seemann an, wie sie im Eingang dieses Abschnitts skizziert ist. Mit dem Gesange wächst die Anteilnahme der Mädchen und der Singenden. Ihren Schlußrefrain:

Betet zum Himmel, daß bald
Ein Weib Treue ihm hält'!

wiederholt der Chor tief ergriffen. Nach dem dritten Verse ist Senta von der traurigen Schilderung so erschüttert, daß sie in den Stuhl zurücksinkt und an ihrer Stelle die Mädchen die schwermütige Frage aufnehmen:

Ach, wo weilt sie, die dir Gottes Engel einst könne zeigen?
Wo trifft du sie, die bis in den Tod dein bliebe treueigen?

Da springt Senta, von plötzlicher Begeisterung hingerissen, empor:

Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöse!
Mög' Gottes Engel mich dir zeigen!
Durch mich sollst du das Heil erreichen!

Wohl kannten die Freundinnen längst das in sich gekehrte, still-schwärmerische Wesen Sentas, wohl wußten sie um das tiefe Mitgefühl, das ihre selbstlose Natur dem Leiden jenes Unseligen entgegenbrachte! Nie aber war ihnen die Erklärung innerer Mission in so heiliger Begeisterung übermittelt worden. Erschreckt sind sie aufgesprungen: „Hilf, Himmel, Senta!" Erik war unterdessen unvermutet ins Zimmer getreten. Er hat dem emphatischen Ausruf der Geliebten vernommen. Mit den Worten: „Senta, willst du mich verderben?" tritt er ihr entgegen. Die Botschaft bringt er mit, daß Daland heimkehrt; sein Schiff naht sich dem Lande. Diese Nachricht gibt der bisher wie geistesabwesend dastehenden neues Leben; liebt sie doch ihren Vater von Herzen. Auch die Mädchen erhalten damit neue Pflichten auferlegt. Man muß für den Empfang sorgen; das Schiffsvolk kommt mit leerem Magen. Und manche erwartet auch den Verlobten zurück. So eilt die Schar, von Mary angetrieben, aus dem Hause.

Senta und Erik sind allein. Der Jäger hält die Geliebte, die sich ebenfalls entfernen will, zurück. Von seines Herzens Qualen will er befreit sein. Der Vater kommt; eh' er wieder verreist, muß es entschieden sein. Das Geständnis treuer und reiner Liebe fließt von seinen Lippen. Bringt

er ihr nicht Gut und Geld, so bringt er ihr doch ein liebend Herz entgegen. Umsonst ist ihr Versuch, seinen Fragen auszuweichen — seinen Fragen und seinen Vorwürfen über die Schwärmerei für das Bild und das Schicksal eines Mannes, dessen Leid ihr näher zu gehen scheint, als das Leid in Eriks Herzen. Sie erwidert, ihn zum Bilde des Holländers führend:

„O, prahle nicht! Was kann dein Leiden sein?
Kennst jenes Unglückselgen Schicksal du?
Fühlst du den Schmerz, den tiefen Gram,
Mit dem herab auf mich er sieht?
Ach, was die Ruh' ihm ewig nahm,
Wie schneidend Weh' durchs Herz mir zieht!"

Da wird es Erik plötzlich klar, daß ein Dämon sie umgarnt hat. Er erinnert sich eines schlimmen, Unheil deutenden Traumes; zu ihrer Warnung soll er ihr berichtet sein. Senta ist erschöpft in den Lehnstuhl niedergesunken, wo sie bei Beginn der Erzählung wie in einen magnetischen Schlaf verfällt und hellseherisch den Traum mitzuerleben scheint: Vom Meeresgestade sah Erik zwei Männer dem Lande sich nahen, der eine: Daland, der andre dort jener Seemann mit schwarzem Wams und bleicher Miene. Senta eilte dem heimkehrenden Vater entgegen; als sie indessen den anderen sah, stürzte sie zu seinen Füßen, er hob sie auf, voll Inbrunst hing sie an seiner Brust, Küsse mit ihm tauschend, ... dann flohen die beiden hinaus aufs Meer. Mit wachsender Verzückung hat Senta der Traumschilderung Eriks gelauscht, immer leidenschaftlicher ist ihre Anteilnahme geworden. Am Schlusse erwacht sie aus ihrem Schlummer. Die Verkündung ward ihr, sie hat den Ruf verstanden: „Er sucht mich auf! Ich muß ihn sehn! Mit ihm muß ich zugrunde gehn!" Mit Entsetzen bemerkt Erik, daß seine Warnung das Gegenteil von dem bewirkte, was er beabsichtigte; es wird ihm klar, daß sein Traum wahr sprach, und so eilt er in Verzweiflung davon. Senta versinkt nach dem Ausbruch der Begeisterung

wieder in stummes Sinnen. Vor dem Bilde des bleichen Seemanns ist sie stehen geblieben, ihre Blicke heften sich auf seine Züge, ihre Hände falten sich und leise tönt es von ihren Lippen: „Ach! Wann wirst du, bleicher Seemann, sie finden? Betet zum Himmel, daß bald ein Weib Treue ihm halt'!" — In diesem Augenblick, wo die melancholische Weise leise verklingt, wird die Tür aufgerissen; in ihrem Rahmen unmittelbar neben dem Bilde an der Wand steht der fliegende Holländer selbst, hinter ihm Daland. Sentas Blick ist vom Bilde auf den bewegungslos in der geöffneten Tür stehenden Ankömmling geglitten, sie stößt einen gewaltigen Schrei aus, dann tauchen beider Augen ineinander zu langem Forschen und Fragen — nicht mit der Leidenschaft liebeglühender Jugend, sondern im Sehnen nach Erlösung und in der Verheißung dieser endlichen Erlösung durch die Treue. So hält der Holländer seinen Einzug in Dalands Haus, so sieht sich Senta ihrer Lebensmission gegenübergestellt, gestärkt durch den festen Willen, mit Selbstaufopferung jenes unsägliche Leid zu enden und dem Fluchbeladenen Sühne und Erlösung durch sich selbst zu bieten.

Langsam schreitet der Holländer durch das Zimmer. Immer noch ist sein Blick in den Sentas getaucht. Daland blieb auf der Schwelle zurück. Während ihm sonst die Tochter entgegeneilte und ihn unter Umarmung und Kuß begrüßte, soll er heute leer ausgehen? Er schreitet auf sie zu, sie ergreift seine Hand, ohne die Augen von dem Fremdling zu wenden, und erfragt nach flüchtigem Gruße dessen Herkunft. Der Vater berichtet: Sie möge den Fremden, einen Seemann, der um Gastrecht anspreche und ohne Heimat sei, willkommen heißen. Viel Schätze habe er auf weiter Fahrt gewonnen, mit ihnen lohne er die Gastlichkeit reichlich Werde sie es verdrießen, wenn der Gast im Hause wohne? — Senta gibt ein Zeichen ihrer Zustimmung, bleibt aber stumm. Nun wendet sich Daland an den Fremden: Sagte er ihm

zu viel von seiner Tochter? Ist sie nicht eine Zierde ihres Geschlechts? — Auch der Holländer macht eine Bewegung des Beifalls, ohne zu reden oder den Blick von Senta abzuwenden. Der Alte plaudert weiter: Wenn Senta wolle, möge sie den Ankömmling Bräutigam heißen und morgen könne die Hochzeit sein. Wie ein schmerzliches Zucken geht es durch ihren Körper, aber ihre Haltung bleibt ruhig. Sie hat kein Auge für den kostbaren Schmuck, den ihr der Vater als Geschenk des Gastes weisen will, nur ihn, den Gast selbst, schaut sie. Endlich wird Daland die Situation klar; er merkt, daß sich die beiden so manches allein zu sagen haben. So scheidet er, seine besten Wünsche für ein gegenseitiges Einvernehmen zurücklassend. Beim Gehen musiert er wohlgefällig und nicht ohne Verwunderung das Paar.

Senta und der Holländer sind allein. Endlich löst das Wort das lange, bange Schweigen der Prüfung durch das Auge. Der Holländer zeigt sich tief erschüttert: Wie aus der Ferne längst vergang'ner Zeiten spricht dieses Mädchenbild ihn an; was er geträumt seit bangen Ewigkeiten, hier umfangen es seine Augen. Wie oft hub er aus tiefer Nacht sehnend seine Blicke empor zu einem Weib! Die düst're Glut, die ihm im Herzen brennt, es ist nicht die Liebe der Welt, es ist die Sehnsucht nach dem Heil allein! Sollte es durch diesen Engel ihm zuteil werden? ... Und auch Senta ist wundersam berührt; wie ein Traum mutet sie das Geschehene an: Er steht vor ihr mit leidensvollen Zügen, aus denen ein unerhörter Gram spricht. In ihrem Busen brennt der Schmerz, erringt das tiefe Mitgefühl die Herrschaft zugleich mit dem Verlangen, diesem Ärmsten Heilung seiner ewigen Qualen zu bieten. — Der Holländer nähert sich nach seinem Selbstgespräch dem Mädchen: Wird sie des Vaters Wahl nicht schelten? Wird sie dem Fremdling die Hand reichen, der nach leidensvollem Leben in ihrer Treue die langersehnte Ruhe finden soll? Und sie sagt zu, immer gewal-

tiger durchdringt sie das Bewußtsein ihrer heiligen Lebensmission im Verein mit höchstem menschlichen Mitleid. In den Augen des Holländers leuchtet es auf wie Hoffen: „Eines Engels Liebe Verworf'ne selbst zu trösten weiß!" Er kann es ihr nicht verschweigen, welch Geschick ihrer harrt, wenn sie des Weibes höchste Tugend, die Treue, nicht ihr eigen nennen würde. Sentas Entschluß ist gefaßt: „Wohl kenn' ich Weibes heil'ge Pflichten. Sei d'rum getrost, unsel'ger Mann! Laß über die das Schicksal richten, die seinem Spruche trotzen kann! In meines Herzens höchster Reine kenn' ich der Treue Hochgebot: Wem ich sie weih', schenk' ich die eine: Die Treue bis zum Tod!" — Bebend vernimmt der Holländer das heilige Gelübde, den Treueschwur Sentas, der Balsam für sein wundes Herz bedeutet. Ihm winkt Erlösung. Aus diesen Augen kann ein falscher Blick nicht kommen, von diesen Lippen kein unwahres Wort. So mögen die Engel, die ihn einst verließen, dieses Herz in seiner Treue stärken, damit es das Erlösungswerk vollziehen darf. Senta fühlt sich wie von mächtigem Zauber überwunden, dem Werke seiner Rettung fortan zu leben und, wenn es notwendig sein soll, auch zu sterben. Hier wird ihm eine Heimat erblühen, hier sein ruheloses Schiff in ewigem Port vor Anker bleiben. Der Allmächtige mag sie in ihrer Treue stärken und ihr die Kraft verleihen, den Vorsatz durchzuführen. — — Das Eintreten des Vaters unterbricht die weihevolle Stimmung: Nach jeder glücklichen Heimkehr gibt es ein Fest; das Volk draußen läßt sich nicht mehr halten. Die Feier soll verschönt werden durch die Mitteilung des Verlöbnisses. Frei war die Wahl der Tochter. Möge sie Glück bringen! Und in selbstbewußter Entschlossenheit reicht Senta dem Holländer die Hand, um ihm die Treue bis in den Tod zu geloben.

Dritter Aufzug: Froher Festtrubel herrscht vor dem Hause Dalands, das in der Seebucht an das felsige Gestade angeschmiegt liegt. Die Freude über die glückliche Heim-

kehr, gestärkt durch „herrlichen Tabak und guten Branntwein“ schlägt in hohen Wellen. Alles ist am Strande festlich erleuchtet, auch das Schiff Dalands, das in der Bucht vor Anker liegt. Das Holländerfahrzeug bleibt im Gegensatz hierzu in unnatürliche Finsternis gehüllt; Totenstille ruht über ihm — ein unheimlicher Kontrast zu dem Leben am Lande und der hellen Nacht, die über der Bucht und dem fernen Meere liegt. Die Matrosen des Norwegers trinken und singen ein lustiges Lied („Steuermann, laß die Wacht!“); sie tanzen auf dem Verdeck, die Mädchen bringen Speisen und Getränke in Körben, um sich dann auch dem Holländerschiffe zuzuwenden. Hier herrscht indessen Grabesruhe, der Anruf bleibt unerwidert. „Weckt sie nicht auf! Sie schlafen noch“, meinen die Leute des Dalandschiffes und eröffnen damit ein harmlos-lustiges Wortgefecht gegen die Stummen: „Wahrhaftig, sie sind tot, sie haben Speis' und Trank nicht not. Sie trinken nicht, sie singen nicht; in ihrem Schiffe brennt kein Licht ... Vom fliegenden Holländer wißt ihr ja! Ein Schiff, wie es leibt, wie es lebt, seht ihr da!“ In ihrem Übermute trifft ein ahnungsvolles Gefühl das Rechte, und was im Scherze gesagt, erweist sich als furchtbare Wahrheit. Die Mägde packt das Grauen, die Matrosen raten ihnen, die Toten ruh'n zu lassen und sich als Lebende mit Lebenden zusammen gütlich zu tun. Von neuem braust der übermütige Seemannsgesang dahin; aber auch auf dem Schiffe des Holländers beginnt es sich zu regen. Das Meer, sonst überall ruhig, schäumt im Umkreise des Fahrzeuges auf, wie von rätselhafter Kraft erregt und bewegt, eine düster-bläuliche Flamme lodert an Bord als Wachtfeuer auf, aus den Tauen tönt es wie Sturmgeheul, die gespenstische Mannschaft belebt das Deck und unterbricht das frohe Lied der anderen Seeleute mit ihrem schaurigen Sang: „Johohoe! Nach dem Land treibt der Sturm. Segel ein! Anker los! In die Bucht laufet ein. Schwarzer Hauptmann, geh' ans Land, sieben Jahre sind vorbei! Frei' um blonden Mädchens

Hand! Blondes Mädchen sei ihm treu! Lustig heut', Bräutigam! Sturmwind heult Brautmusik, Ozean tanzt dazu! ... Kapitän, bist wieder da? Deine Braut, sag' wo sie blieb? Kapitän, hast kein Glück in der Lieb'! Sause, Sturmwind, heule zu! Unsren Segeln läss't du Ruh'! Satan hat sie uns befeit, reißen nicht in Ewigkeit ..." Die Norweger haben anfänglich versucht, den unheimlichen Gesang ihrer Nachbarn zu übertönen. Vergebens! Die wilde Weise gewinnt im Verein mit dem heulenden Sturm im Takelwerk des Holländerschiffes und der brandenden Flut um das Fahrzeug bei sonst ruhiger See die Oberhand. Mehr und mehr packt sie das Entsetzen vor dem Spuk. So ziehen sie sich zurück, schlagen bang das Kreuz und verlassen das Verdeck. Die Holländer, als sie dies gewahren, brechen in gellendes Hohngelächter aus, dem das Schweigen des Grabes auf dem Fuße folgt. Tot und ausgestorben erscheint ihr Schiff, Luft und Meer sind wieder ruhig, wie zuvor.

Senta, von Erik verfolgt, eilt aus dem Hause. Der Jäger hat die Botschaft vernommen, daß die Geliebte dem fremden Manne ihre Hand zum Lebensbunde reichen wird. Noch einmal leiht ihm seine Zuneigung Worte tiefster Eindringlichkeit: Eine unheilvolle Macht habe sie verführt. Jenem Fremdling wolle sie folgen, der kaum die Schwelle ihres Hauses betreten habe? Mit einem Stoße vernichte sie sein Herz und alle seine blühenden Lebenshoffnungen! Umsonst wehrt Senta seinen Worten, umsonst weist sie auf eine göttliche Mission hin, die höher stehe, als irdische Liebe. Er erinnert sie an die Tage der Kindheit und der frühen Jugend, da sie einander liebten und auch sie ihm ihre Zuneigung offenbarte. War das nicht die Versicherung ihrer Treue? ... In diesem Moment stürzt der Holländer, der den Auftritt belauscht hat, hervor. Die Treue, die sie ihm heilig bot, brach sie einem andern! „Verloren! Ach, verloren! Ewig verlor'nes Heil! In See für ew'ge Zeiten! Um deine Treue ist's getan, um deine Treue, um mein Heil! Leb'

wohl, ich will dich nicht verderben!“ In leidenschaftlicher Erregung gebietet Senta Einhalt, die unsel'ge Täuschung aufzuklären. Umsonst! Schon hat der Holländer auf der Schiffspfeife ein gellendes Zeichen gegeben, auf Deck seines Schiffes wird es lebendig: „Segel auf! Anker los! Sagt Lebewohl für Ewigkeit dem Lande!“ In erschütternden Worten klagt sie der an Gott verzweifelnde Fremdling der Untreue an, während Senta ihm von neuem unwandelbare Treue versichert und Erik klar wird, daß die Geliebte sich in Satans Klauen befindet. — Auf dem Schiffe des Holländers ist alles zur Abfahrt klar. Der bleiche Seemann richtet sich zu voller Größe empor, düsteres Feuer brennt in seinen Augen, als er sich an Senta wendet:

Erfahre das Geschick, vor dem ich dich bewahrt:
Verdammt bin ich zum gräßlichsten der Lose;
Zehnfacher Tod wär' mir erwünschte Lust!
Vom Fluch' ein Weib allein kann mich erlösen,
Ein Weib, das Treu' bis in den Tod mir weiht..
Wohl hast du Treue mir gelobt, doch vor
Dem Ewigen noch nicht. Dies rettet dich!
Denn wiss', Unsel'ge, welches das Geschick,
Das jene trifft, die mir die Treue brechen:
Ew'ge Verdammnis ist ihr Los!
Zahllose Opfer fielen diesem Spruch
Durch mich! — Du aber sollst gerettet sein!...
Du kennst mich nicht — du ahnst nicht, wer ich bin!
Befrag' die Meere aller Zonen — frag'
Den Seemann, der den Ozean durchstrich!
Er kennt dies Schiff, den Schrecken aller Frommen:
Den fliegenden Holländer nennt man mich!

Wohl kannte ihn Senta! Wohl wußte sie um sein trauriges Los. So begegnet sie auch jetzt dem Zweifel an ihrer Treue mit dem verheißungsvollem Ausrufe: „Das Ende deiner Qual ist da! Ich bin's, durch deren Treu' dein Heil du finden sollst!“ Auf Eriks Hilferuf sind Daland, Mary,

die Mädchen aus dem Hause und die Matrosen vom norwegischem Schiffe herbeigeeilt, um Senta zu schützen. Mit sprachlosem Entsetzen hören sie die letzten Worte des Fremdlings: „Den fliegenden Holländer nennt man mich!“ Mit Blitzesschnelle hat der fremde Seemann das Bord seines Schiffes erstiegen, das sofort unter dem schaurigen Bootsmannsrufe seiner Mannschaft in See sticht. Senta, die von Daland und Erik festgehalten wird, reißt sich plötzlich mit wilder Macht los und erreicht ein ins Meer vorstehendes Felsenriff. Von ihm aus ruft sie, die Arme ausbreitend, dem davonsegelnden Holländer nach:

„Preis' deinen Engel und sein Gebot!
Hier sieh' mich, treu dir bis zum Tod!“

und stürzt sich in die brandende Flut in dem Augenblick, als das Schiff mit den blutroten Segeln und schwarzen Masten in weiter Ferne sich noch einmal den Blicken zeigt. Ein Blitzstrahl schlägt das Fahrzeug in Trümmer, das schnell versinkt. Die Wogen glätten sich, das düstere Gewölk verfliegt, über dem Horizont wölbt sich der klare, freie Himmel. Während die Musik in die milde, von Harfenakkorden umrauschte Erlösungsweise übergeht, entsteigen weit draußen, der Holländer an Senta geschmiegt, die im Tode auf ewig Vereinten in verklärter Gestalt den Fluten, während die in stummer Rührung am Lande Zurückgebliebenen auf die Knie sinken, um in stillem Gebete die allwaltende Vorsehung und Güte des Herrn zu preisen.

3. Die musikalische Seite der Oper.

Die Tendenz, die dem „Fliegenden Holländer" zugrunde liegt, ist bereits gestreift worden. Sie gipfelt in der selbstlosen Hingabe Sentas, in deren durch das feste Bewußtsein ihrer hohen, göttlichen Mission bestärktem Entschlusse, durch Verzicht auf irdische Liebe die Leiden eines anderen zu enden, durch ihre Reinheit, Treue und Lebensaufopferung den Fluch zu sühnen und im Lichte ewiger Liebe für immer mit jenem Manne vereint zu sein. Durch diese Tendenz überschreitet das Sujet der Wagnerschen Bearbeitung weit den Rahmen der ihm als Vorwurf dienenden naiven Volkssage. Das harmonische Austönen im Sinne christlicher Versöhnung und Verzeihung, das allerdings in der „Nausikaa"-Episode des vorchristlichen, griechischen Mythos einen nahverwandten Stoff besitzt, kennt die Mär nicht. Wohl aber hat ihn Heinrich Heine berührt, und auch Hauff lenkt am Schluß seiner Sage vom Gespensterschiff in ähnliche Bahnen ein. Für Wagner machte eine derartige Lösung allein den Stoff dramatisch. Wir haben im „Tannhäuser" mit Elisabeth dann ein Seitenstück empfangen, das beweist, wie die Tendenz zum künstlerischen Prinzip sich herausbildete. Und wer den „Parsifal"-Stoff auf die Grundform zurückführt, der wird dort in der Erlösung des Amfortas und der Gralsritterschaft durch den reinen Toren Saiten in sich berührt fühlen, die zu jenem großen Akkorde harmonisch stimmen.

Für die Technik der Oper und ihre Auffassung besitzen wir eine Anzahl sehr wertvoller Aufzeichnungen von Wagners eigner Hand unter dem Titel: „Bemerkungen zur Aufführung der Oper ‚Der fliegende Holländer'" (Gesammelte Schriften und Dichtungen, Band V, Seite 205 ff.), deren Lektüre hoher Empfehlung wert ist für diejenigen, die sich in musikalische und szenische Details zu vertiefen haben, namentlich also für die Regie.

Was die unüberbrückbare Kluft zwischen „Rienzi“ und „Fliegenden Holländer“ geschaffen hat, was uns die letztgenannte Oper als Morgenrot einer neuen Kunst, als eigentlichen Grundstein zum Bau des deutschen Musikdramas, erkennen läßt, betrifft die grundsätzliche Anwendung einer neuen musikalischen Technik und Intuition, die mit der althergebrachten nicht die geringste Gemeinschaft mehr hat: Die Einführung der großen, einheitlichen Form und des Leitmotivs. Es sind das die beiden gewaltigen Grundpfeiler, um die sich natürlich eine große Anzahl aus dieser Anschauung gewonnener Begleiterscheinungen in üppig wucherndem Wachstum ranken müssen. Jeder neue Stil hat auch eine neue, mannigfaltige Art des Sichgebens. Grundbedingung für eine Wirkung im Sinne des gesprochenen Bühnendramas war der Ausfall der bislang üblichen Einteilung in abgeschlossene Arien, Kavatinen, Rezitative, die bei ihrem Einzelabschlusse stets das Gefühl der Unterbrechung und damit eine Störung der Illusion zur Folge hatten. Da mußte im Rahmen des großen Abschnittes, wie ihn ein einzelner Aufzug darstellt, alles in stetem Flusse bleiben, ineinandergreifen als lebendig bewegte Handlung, die uns die Wirklichkeit vortäuschen soll und ebensowenig eine Unterbrechung verträgt, wie das Dahinströmen des Lebens und die Zeit im Gewoge der Ewigkeit. — Weiter aber war Wagner zum Bewußtsein gekommen, daß auch der musikalische Ausbau des Dramas sich noch viel enger als bisher an die Handlung und Person zu schmiegen hatte. Nicht die ewig wechselnde, freie Neuerfindung, die rein liedartig sich nur in allgemeine Beziehungen zum Drama stellte, im übrigen aber bildnerisch ihren eignen Weg der Gestaltung ging, konnte eine intensive Vermittlung des Bühnenwerks, ein starkes, wahrheitsgetreues Nacherleben bezwecken. Wie das Schauspiel an bestimmte Personen, ihre charakteristischen Eigenschaften, ihren Typus sich gebunden zeigt, wie ein einheitlicher Grundzug, von dem alles ausströmt,

um wieder in ihn zurückzufließen, erst das wahre und echte Kunstwerk ausmacht, so mußte sich auch die tönende Kunst ein solches Prinzip zum Muster nehmen, indem sie gewisse wiederkehrende Eigenschaften der Träger, leitende Ideen des Dramas, an wiederkehrende, leitende Motive band. Diese Motive hatten die Bestimmung, markant und sinnfällig, ihrem Vorwurfe angepaßt, flexibel und ausgestaltungsfähig zu sein. Sie mußten so erfunden werden, daß sie im Hin und Her der Gefühle und Stimmungen innerhalb eines Dramas diesen sich anpassen konnten und doch ihr Grundwesen nie und nirgends verloren. Infolge dieser absolut logischen Anschauung, deren Vorläufer wir ja bereits in Andeutungen bei Carl Maria von Weber („Freischütz") finden, entstand das Leitmotiv, d. i. das mit einer bestimmten Person oder geistigen wie faktischen Handlung unlöslich verknüpfte musikalische Thema, das dem ganzen Drama treu blieb, wie der Typus, die Physiognomie und das zum Ausdruck gelangende Streben seiner Helden im Sinne der großzügigen Tendenz. Dabei hatte der Tondichter die reale Wirklichkeit mit der übertragenen Bedeutung, das Drama selbst mit seiner Symbolik, tönend zu verschmelzen. Hier die Grundlage des musikalischen Dramas! Ihr prinzipieller Unterschied von der hergebrachten, regellosen Form bedingte natürlich eine allmähliche Einführung. Mit dem „Fliegenden Holländer" aber machte Wagner den entschiedenen, zielbewußten Anfang. Er knüpfte Themen, also vier- und achttaktige, melodische Perioden an gewisse dramatische Hergänge, ebenso wie motivische Bruchteile solcher Perioden. So ist die großzügige, mild und sanft tröstende Erlösungsweise eine viertaktige Leitperiode, während die eigentlichen Holländermotive sich auf kürzeren Umfang beschränken. Das Nähere hat im weiteren Verfolg die Analyse zu erweisen.

Endlich zeigt sich auch im „Holländer" eine ganz neue, von der bisherigen (auch von Meyerbeer) grundsätzlich verschiedene instrumentale Technik. Das war nach dem bisher

Gesagten selbstverständlich; denn das Orchester blieb nicht mehr reiner Begleitfaktor, es hatte vermittelnd und selbständig in die Darstellung einzugreifen und namentlich da zu illustrieren, wo Stimme und Wort schwiegen und das stumme Gebärdenspiel, die Darstellung, bisher allein wirkte. Mit dem engen Konnex zwischen Bühne und Orchester, die allein zu einem untrennbaren Ganzen verschmolzen, mußte sogar die Geste musikalische Beachtung finden. In solcher Amalgamierung aller mitwirkenden Faktoren lag die Größe und Genialität der Idee, ihre einheitliche, wesentlich vertiefte Wirkung und auch — eine neue, von dem gewonnenen Kunststandpunkte aus zu leitende Behandlung des Orchesters.

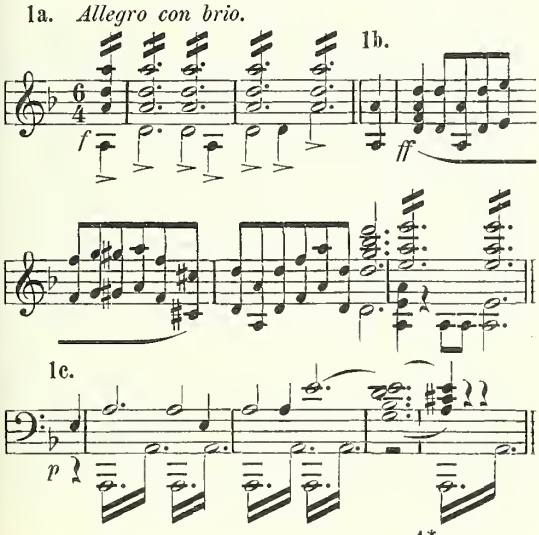
Für die Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer" besitzen wir einen Kommentar in Wagners gesammelten Schriften,*) wo es heißt: „Das furchtbare Schiff des ‚Fliegenden Holländers' braust im Sturme daher; es naht der Küste und legt am Lande an, wo seinem Herrn dereinst Heil und Erlösung zu finden verheißen ist; wir vernehmen die mitleidsvollen Klänge dieser Heilsverkündigung, die uns wie Gebet und Klage erfüllen. Düster und hoffnungslos lauscht ihnen der Verdammte; müde und todessehnsüchtig beschreitet er den Strand, während die Mannschaft, matt und lebensübernächtig, in stummer Arbeit das Schiff zur Ruhe bringt. Wie oft erlebte der Unglückliche schon ganz das gleiche! Wie oft lenkte er sein Schiff aus den Meeresfluten nach dem Strande der Menschen, wo ihm nach jeder siebenjährigen Frist zu landen vergönnt war; wie oft wähnte er das Ende seiner Qual erreicht, und ach! — wie oft mußte er furchtbar enttäuscht sich wieder anmachen zur wahnsinnig irren Meerfahrt. Seinen Untergang zu erzwingen, wütete er hier mit Flut und Sturm gemeinsam wider sich: in den gähnenden Wogenschlund stürzte er sein Schiff — doch der Schlund ver-

*) Aus Richard Wagner: „Gesammelte Schriften und Dichtungen", Band V, Seite 228, mit Bewilligung des Originalverlegers C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig aufgenommen.

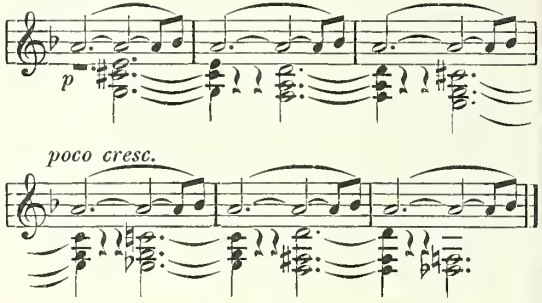
schlang es nicht; zur Brandung trieb er es an die Felsenklippe — doch die Klippe zerschellte es nicht. All die schrecklichen Gefahren des Meeres, deren er einst in wilder Männer-Tatengier lachte, jetzt lachen sie seiner — sie gefährden ihn nicht: er ist gefeit und verflucht, in alle Ewigkeit auf der Meereswüste nach Schätzen zu jagen, die ihn nicht erquicken, nie aber zu finden, was ihn einzig erlöste! Rüstig und gemächlich streicht ein Schiff an ihm vorbei; er vernimmt den lustig-traurigen Gesang der Mannschaft, die auf der Rückfahrt sich der nahen Heimat freut: Grimm faßt ihn bei diesem heiteren Behagen; wütend jagt er im Sturme vorbei, schreckt und scheucht die Frohen, daß sie in Angst verstummen und fliehen. Aus furchtbarem Elend schreit er da auf nach Erlösung: in die grauenvolle Männeröde seines Daseins soll nur — ein Weib ihm das Heil bringen können! Wo, in welchem Lande weilt die Retterin? Wo schlägt seinen Leiden ein fühlendes Herz? Wo ist sie, die ihn nicht flieht in Grausen und Schreck, wie diese feigen Männer, die bang das Kreuz vor seiner Ankunft schlagen? Da bricht ein Licht in die Nacht: wie ein Blitz zuckt es durch seine gequälte Seele. Es verlischt, und wieder strahlt es auf: der Seemann faßt den Leuchtstern fest ins Auge und steuert rüstig durch Flut und Woge auf ihn zu. Was ihn so mächtig zieht, es ist der Blick eines Weibes, der voll erhabener Wehmut und göttlichen Mitgefühles zu ihm dringt! Ein Herz erschloß seine unendlichste Tiefe dem ungeheuren Leiden des Verdammten: es muß sich ihm opfern, vor Mitgefühl brechen, um mit seinem Leiden sich zu vernichten. Vor dieser göttlichen Erscheinung bricht der Unselige zusammen, wie sein Schiff in Trümmer zerschellt; der Meeresschlund verschlingt dies: doch den Fluten entsteigt er, heilig und hehr, von der siegprangenden Erlöserin an rettender Hand der Morgenröte erhabenster Liebe zugeleitet."

Das wäre der Extrakt des ganzen Dramas — ein Resümee, wie es die Ouvertüre geben soll, um musikalisch auf das

vorzubereiten, was sich, durch die Farben der Szenerie, der Handlung und des Textes bis in Einzelheiten vertieft, vor unseren Augen abspielen soll. Die Ouvertüre bewegt sich zwischen den beiden großen Gegensätzen des Fluchs (Holländer-Motive) und der Erlösung (Sentas Heilverkündungsweise), zwischen die sich als freundlich-lebensvolles Element die Weise der Dalandmatrosen stellt. Die Person des fliegenden Holländers und seiner Mannschaft gilt dem Tondichter als völlig verwachsen mit dem Element, auf dem sie rast- und ruhelos dahintreiben, auch identisch mit dem Fluche und Grauen, die dem Geächteten voranschreiten. — Hier zunächst die vier der markanten Holländer-Motive, wie sie bereits in der Ouvertüre zu ausgedehntester Anwendung gelangen.



1d.

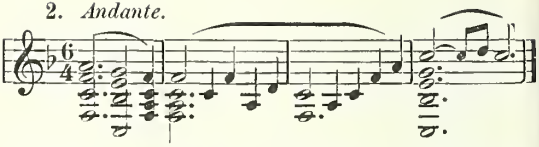


Mit 1a setzen im Allegro con brio sehr markiert die Posaunen ein: Die hohle Quinte im Motiv wie in der Begleitung als Ausdruck freudeloser, öder Leere (man vergleiche den ersten Satz der Neunten Symphonie Beethovens, wo die absteigende Quinte dieselbe Mission erfüllt). Es ist ursprünglich der schauerliche Bootsmannsruf der holländischen Matrosen: „Johohoe!", in seiner erweiterten Bedeutung auch die Person des Schiffsherrn, das unsägliche Leid, dem Kapitän und Mannschaft überantwortet sind, der Fluch, der sie vor sich her treibt, kurz jener ganze düstere Untergrund, auf dem sich die Tragödie unsäglicher Qual und endlicher Sühne vollzieht. Vornehmlich heftet sich das Motiv an die Person des Holländers als den Mittelpunkt dieses düsteren Bildes. Es liegt in der musikalischen Phrase etwas Brutal-Gewaltsames, etwas Dämonisches und Unerbittliches; darum flößt sie Grauen ein, wie der Träger des Motives. Man vergleiche das Beispiel 1c mit dem aushallenden Akkorde als Illustration der Wendung: „Doch, ach, des Meers barbar'scher Sohn schlägt bang' das Kreuz und flieht davon!" Es findet sich im 50. Takte der Ouvertüre und kehrt im Drama oft wieder, am sinnfälligsten im großen Holländermonologe des ersten

Aufzuges mit dem angeführten Texte. Motiv 1^b gilt dem rastlosen Umherirren des fluchbeladenen Seefahrers und klingt sehr oft (wie bei obigem Beispiel) in den vollen oder verkürzten Bootsmannsruf (1^a) aus. Auch hier wieder jene unerbittlich zwingende Gewalt, gegen die es kein Aufbäumen, keine Hilfe gibt — der Fluch der Ruhelosigkeit, der wie Kundrys Fluch auf Parsifal lastet, daß er irre in trostloser Öde. Zu ihm findet der Holländer (I, 2, Allegro molto agitato) die Worte: „Wie oft in Meeres tiefsten Schlund stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab — doch, ach, den Tod ich fand ihn nicht! Da, wo der Schiffe furchtbar Grab, trieb mein Schiff ich zum Klippengrund; — doch, ach, mein Grab, es schloß sich nicht!" — 1^d endlich bringt eine Wendung, die sowohl den Holländer- als auch den Dalandmatrosen gilt, dort der Ausdruck des Öden, der langsam sich abhaspelnden Spule auf dem Webstuhle der Zeit, der bedrückenden Schwüle vor dem neu hereinbrechenden Sturme — hier das Sinnbild gemächlicher Lebensfreude (vergl. Beispiel 3), die ihre Wogen ebenso gleichmäßig dahinwälzt, wie die Salzflut, in der sich der blaue Himmel spiegelt. Und von den Seeleuten draußen auf dem Schiffe aus hat sich das Motiv auch auf das Heim der Meeressöhne, auf ihre Angehörigen und Bräute übertragen. Man sehe sich den Spinnerinnenchor des zweiten Aufzuges in seinem Hauptthema an (8^a), um hier unschwer das Motiv 1^d wiederzufinden. In der Hauptsache gilt es indessen nicht der Lebensfreude, sondern düsterer Melancholie, wie sie sich dem Gemüte mitteilt, wenn es auf Ewigkeiten der Verdammnis zurück- und vor sich schaut, die wie die graue, unendliche Meereswüste sich rings ausbreitet; so recht typisch für die Grundstimmung im „Holländer!"

Den vier mehr oder minder düsteren Themen steht als frieden- und ruheverheißendes Moment die Weise der heilverkündenden Erlösung gegenüber:

2. *Andante.*



Ihre ruhige, choralartige Melodie scheint Öl auf die erregten Wogen zu gießen, Balsam in die Herzen der Gequälten zu träufeln. Ihre Heimstätte hat sie als Refrain der Senta-Ballade im zweiten Aufzuge, wo ihr vom Tondichter die Worte untergelegt sind:

„Doch kann dem bleichen Seemann Erlösung einstens noch werden,
Fänd' er ein Weib, das bis in den Tod getreu ihm auf Erden!"

Die Erlösungsweise ist zugleich das eigentliche Senta-Motiv und auch das Motiv ihrer Liebe zu dem Holländer. Weitab von aller irdischen Liebe, wendet sich dieses Gefühl auch im musikalischen Ausdruck himmelwärts, ist erfüllt von der Reinheit selbstaufopfernder Hingabe und göttlicher Mission auf Erden — ein Strahl des Himmelslichts, in dem sich der lächelnde Verzicht auf die Seligkeiten dieser Erde im Verein mit der Hoffnung auf ein besseres Leben im Jenseits kundgibt, dem dieses Dasein nur als vorbereitendes Stadium gilt.

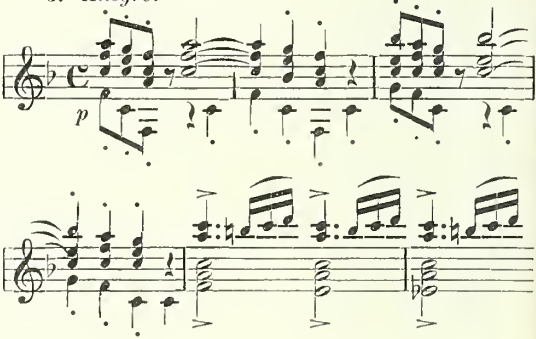
An der Hand der beiden gegensätzlichen Themen bzw. Themengruppen wolle man nun den meisterhaften Eingangsbau der Ouvertüre betrachten. Im Beginn der Bootsmannsruf (1ª) in starker, fast bedrohlicher Steigerung, dazu das chromatische Heulen des anschwellenden Orkans, der das Meer mit schäumendem Gischt bedeckt und durch die Taue pfeift. Über dem Ganzen schwebt die hohle Quinte, als wollte sie uns zurufen: „Gebt alle Hoffnung dahin, ihr, die ihr hier eintretet!" Im 26. Takte ist der Höhepunkt erreicht, wir sehen

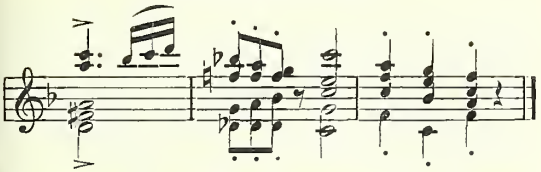
ihn vor uns, den rastlos Irrenden, Fluchbeladenen (1b), glauben die schweren Seufzer, die sich seiner Brust entringen, durch das Toben der Windsbraut und das Branden der Wogen zu vernehmen — wie ein entsetzensvoller Aufschrei tönt es uns beim Vorübersausen vom Geisterschiffe entgegen ... Dahin! Schnell entfernt sich die Erscheinung, bald ist sie als kleiner Punkt am Horizonte noch zu erkennen, dann verschwunden. Aber in unserer Brust blieb das Grauen zurück. So sinkt die musikalische Darstellung über die synkopierten Bässe, die das rebellische Auflehnen gegen das düstere Geschick kennzeichnen dürften, über wild durcheinander geworfene, allmählich erstickende Akkordaufschreie zurück. Über die gurgelnden Wasser hören wir aus weiter Ferne (1c) den schaurigen Bootsmannsruf, der uns mit Trauer und Furcht erfüllt. Das verklingt so schwermütig, und die langen, eingestreuten Pausen gewähren reiche Gelegenheit, über die Erscheinung nachzudenken! Ist es doch, als wäre ein verheerender Wirbelsturm über lachende Fluren dahingetobt und hätte sie in trostlose Einöden verwandelt. — Nun erhebt sich tröstend und verheißungsvoll, von den Holzbläsern ausgeführt, die Weise der Erlösung (2), ein Sonnenstrahl aus düsterem Gewölk, der dem hoffnungsbaren Menschen sagt, daß noch ein „lieber Vater überm Sternenzelt" wohnt und daß nichts auf Erden ohne seinen Willen geschieht. Auch dem Fluchbeladenen, der seine Vermessenheit schwer büßte, wird die Sonne göttlicher Gnade lächeln. Und weiß er es noch nicht, so wissen wir's und finden damit im Hin und Her widerstreitender Empfindungen den festen Halt. Das Erlösungsthema, in seinen sinnigen ritardandi doppelt wirksam, verklingt in der bangen Bitte: „Betet zum Himmel, daß bald ein Weib Treue ihm halt'!" mit dem Motiv 1d. Mahnend hören wir den (poco marcato) Bootsmannsruf: Noch irrt er ja umher von Meer zu Meer, noch weiß er nichts von dem ihm winkenden Ende seiner Qualen.

Ein jähes Anwachsen führt von neuem in grellen Farben

das Bild des rastlos Irrenden (1^b) vor Augen — der Ouvertüre Hauptteil. Unendlich traurig ist, was diese riesige, durch 68 Takte währende Entwicklung und Steigerung zu sagen hat. Sie wird getragen von dem Motiv des Holländers als ruheloser Weltwanderer (1^b) und von dem Bootsmannsrufe (1^a). Wir hören des Verdammten Worte (I, 2): „Nirgends ein Grab! Niemals der Tod!“ (Beispiel 6) mit den Posaunen des Jüngsten Gerichts als Höhepunkt, dazwischen in grellem Gegensatze (piano löst das fortissimo ab) das Motiv 1^d, das dann auch die Überleitung zu einer neuen Phase bildet: „Rüstig und gemächlich streicht ein Schiff vorbei; man hört den Gesang der Mannschaft, die sich der Heimkehr freut!“ Ist es das Fahrzeug Dalands oder eines anderen Norwegers? Deutlich hören wir (marcato) den Bootsmannsruf „Hallojo!“ (4) zwischen der Sturmchromatik und dem nunmehr zur beschaulichen Freude sich erhebenden Motive 1^d. Straffer und menschlich-charakteristischer werden die Rhythmen, aus einem chromatisch aufsteigenden Laufe schält sich im piano dolce der Matrosengesang: „Steuermann, laß die Wacht! Steuermann her zu uns!“:

3. *Allegro.*





Behaglicher Humor und herzliche Lebensfreude leuchten uns aus der Weise entgegen. Ein Vergleich der Wendung im 5. und 6. Takte mit dem Motiv 1^d zeigt, in wie gegensätzlicher Schilderung ein musikalischer Ausdruck verwendbar ist... Grimm packt den Holländer bei diesem heiteren Behagen; wütend jagt er im Sturm vorbei, die Frohen zu erschrecken und in Angst zu versetzen. Wild bricht von neuem (Baßchromatik) der Sturm herein. Anfänglich hören wir durch sein Brausen und Toben noch Bruchstücke der Melodie 3, die indessen bald ersterben. Aus wuchtig aufsteigenden Oktaven dröhnt dann (ff.) in den Posaunen wieder der schaurige Bootsmannsruf, so furchtbar und drohend, daß er jeden frohen Gedanken ersticken muß. An der Durchführung sind die Motive 1^a und 1^b beteiligt, aber auch die Heilverkündung (2) bricht molto espressivo wie ein tröstlicher Hoffnungsstrahl in die Nacht des ruhelosen, fluchbeladenen Weltwanderers. Dann wieder hören wir im Heulen des Orkans Klänge vom fremden Schiff herüber (3), wie sie eine kurze, sekundenlange Pause im elementaren Aufruhr der Natur vermitteln kann. Nach einem stringendo folgt im poco ritenuto breit, feierlich und kraftvoll das Erlösungsthema (2, ff.) als endlicher Sieger. Nun wissen wir auch, daß jene Sänge von Dalands Schiffe kamen; denn durch dessen Tochter Senta winkt dem Holländer Heil und Erlösung. Hier bei der Anwendung des Thema 2 aber erfahren wir noch etwas durch die weitere Ausspinnung: Auch Sentas Heilsthema (2) klingt in dem Motive 1^a aus, als wollte es sich als Kind der ewig dahinströmenden Zeit legitimieren und

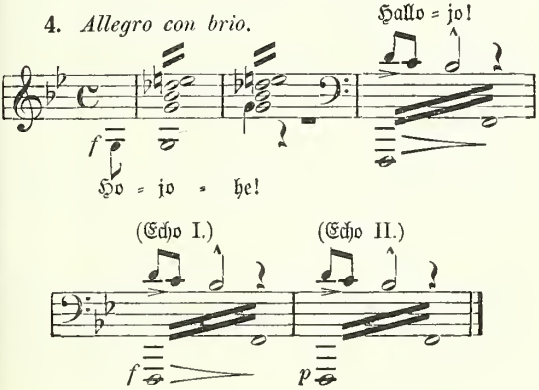
dem in grenzenloser Öde sich von Jahrhundert zu Jahrhundert hinschleppenden Manne des Leids zurufen: „Mit jeder Stunde, die dir trübselig dahinschleicht, näherst du dich der winkenden Erlösung! Harre darum aus und vertraue deinem guten Engel, der dich nicht vergessen hat!“ Dieses Beispiel ist markant genug, um als umfassender und glänzender Beweis für die Großzügigkeit zu gelten, mit der Wagner bereits im „Holländer“ als seinem ersten Werke musikdramatischen Typs das Leitmotiv auffaßte. Von einer Zufälligkeit der Anwendung kann nirgends die Rede sein, da das Gewollte seines Gebrauchs allüberall als musikalisch-dramatische Notwendigkeit betont wird ... Und nun noch ein vom piano zum fortissimo anwachsender Ansturm des Motiv 1^b in Gemeinschaft mit 1^a, ein jähes Abbrechen; — der von Meer zu Meer Irrende steht am güldenen Tor ewigen Friedens. Eine lange Generalpause: Sentas Sühnetod. Dann (vivace) ein jauchzender Anstieg der Streichinstrumente, auf sonniger Höhe ein plötzliches Zurücksinken aus dem ff. zum p., als „blende ihn der neue Tag“. Und in den milden Jubelklängen des Thema 2 tönt es uns entgegen: „Erlöst von langer Pein! Erlöst durch ihre reine und selbstlose Liebe!“ Nur langsam begreift das zagende Herz die große, die erschütternde Freudenbotschaft. Wie es sie aber allmählich zu fassen beginnt, pulst es in immer schnelleren Schlägen. Das Erlösungsthema (2), in seine einzelnen Motive zerlegt, wird zur jubelnden Freudensymphonie, unter seinem Einfluß gewinnen selbst die Motive 1^a und 1^b eine neue, strahlende Gestalt; aus dem Meereswanderer (1^b) wird der himmelwärts Emporsteigende, aus dem Bootsmannsruf der Triumphgesang im Strahle ewigen Lichts. Im poco ritenuto verklingt, von der Harfe umrauscht, die Erlösungsweise sanft, Senta schwebt mit dem Geretteten empor in die Sphären göttlicher Gnadenseligkeit ... Im Ausklingen kommt die starke Verwandtschaftlichkeit des „Faust“-Stoffes mit dem des „Holländer“ in Wagners Bearbeitung zum Bewußtsein.

Auch hier angesichts der erlösenden Tat kann der Chorus mysticus sein weihevolles Lied anstimmen:

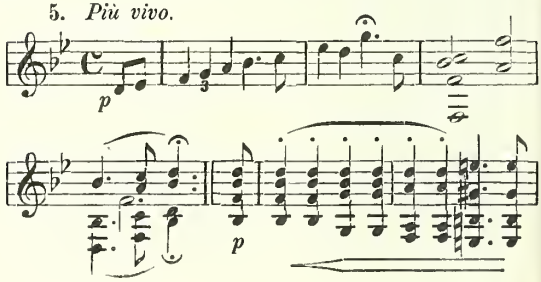
Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche
Hier wird's Ereignis;

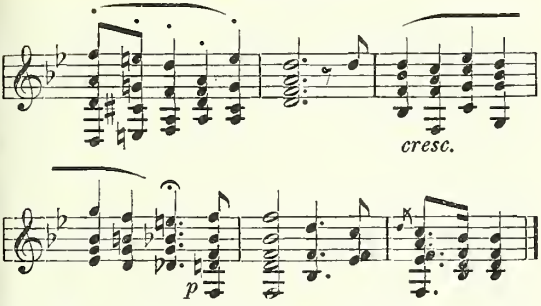
Das Unbeschreibliche
Hier ist es getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan!

Erster Aufzug: Die Einleitung (1. Szene) schildert die stürmische See, deren hochgehende Wellen bis in die Bucht von Sandwike hineinrollen und hier das vor Anker liegende Schiff Dalands hin und her stoßen (Allegro con brio mit der ungestümen Achtelbewegung). Dazwischen heult der Sturm in kurzen Pausen sein Lied (ff. verminderter Septakkord und die auf- und niedersteigenden, chromatischen Passagen). Zum Pfeifen des Windes vernehmen wir den Bootsmannsruf der Norweger: „Hojohe! Hallojo!", den das Echo zweimal von dem nackten Felsgestade zurückwirft:



Das sind kräftige Farben und derbe Konturen, in denen das Bild entworfen ist. Der knappe und kurze Rhythmus deutet darauf hin, daß diesen Leuten selbst im Frohsinn das Bewußtsein ihrer Verantwortlichkeit nicht für einen Augenblick abgeht und daß im steten Kampfe mit den Elementen der äußere Mensch abgehärtet und rauh ward. In der Ausspinnung des Matrosengesanges begegnen wir dem Motiv 3, Takt 5, 6 (bzw. 1^d) zur Sturmchromatik: Mag's da draußen auch toben und wettern, unser Schiff liegt im Schutze sicheren Ports! Zu Dalands Gesang nimmt die orchestrale Schilderung immer freundlichere Töne an. Zwischen das eintönige Lied des Windes mischt es sich wie sanfteres Schäumen der Wellen. Als der Kapitän den Steuermann verlassen hat und dieser allein an Bord wacht, wird die Schilderung des in abgesetzten Pausen durch die Rahen und Taue pfeifenden Westś von wunderbarer Eindringlichkeit. Eine kurze Einbeziehung des plumpen aber so charakteristischen Matrosentanzes aus dem dritten Aufzuge (11^b), der zugleich den Kehrreim des späteren Steuermannsliedes bildet, wendet gemeinschaftlich mit dem Motive 3 Takt 5, 6 die Aufmerksamkeit der einzigen Person auf der Bühne zu, dem Steuermann, der, um sich der Müdigkeit und des Schlummers zu erwehren, sein frohes Lied anstimmt:





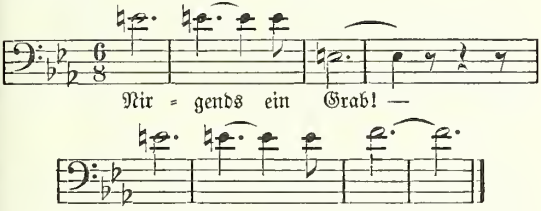
Wie schon erwähnt, benutzt der Kehrreim: „Hojohe!“ den Rhythmus auch zum Teil die Weise des Matrosentanzes (11b). Zwischen erster und zweiter Strophe dann die machtvoll anschwellende Woge (chromatischer Lauf), ihr heftiges Rütteln am Schiff, die Rückkehr der Schilderung zum Kehrreim des Steuermannsliedes im Orchester, dann der von neuem sehr schläfrig angestimmte Gesang. Die müden Pausen zwischen den einzelnen Versen füllt das Heulen des mit erneuter Kraft sich meldenden Sturmes aus. Und nun wird alles Realismus im besten Sinne, von zwingender Kraft durch die Gegensätze: Dieser Mann, als Wächter des Schiffes sich anbietend, aber von harter Arbeit im Kampfe gegen die Wellen zum Sterben müde, schläft ruhig mitten im Refrain seines Liedes ein, während ein neuer elementarer Ausbruch des Unwetters sich vorbereitet! Die Behandlung des Orchesters in der Anhäufung von drastisch schildernden Farben ist hier geradezu meisterhaft. Wütend braust der Sturm dahin, in den Bässen erdröhnt mit dämonischer Kraft der Holländer-Bootsmannsruf. Da taucht das Geisterschiff auf, mit Blitzesschnelle nähert es sich dem Lande. Noch wilder wird der Aufruhr der tosenden Elemente; aber über ihm schwebt mit furchtbarer Kraft das Holländer-Motiv (1a).

Das Fahrzeug hat die Bucht erreicht, mit donnerndem Rasseln sinkt sein Anker auf den Grund. Nun ein jähes Herabfallen vom fortissimo zum piano, hier (moderato) die Andeutung des Refrains vom Steuermannsliede, eine halb gestammelte Erinnerung des Schlummernden an die Wirklichkeit („Mein Mädel, wenn nicht Südwind wär ..."), die rasch mit neuen Träumen sich verflicht. Eine kurze, eingestreute Episode — denn schon steht der bleiche Seemann vor uns. Sein düsterer, melancholischer Blick wird durch das Motiv 1^d, das hier die grauenvolle Öde seines Lebens versinnbildlicht, und mit leiser Warnung anhebende Holländer-Motiv (1^a) zu eindringlicher Wirkung gesteigert.

In dem nun folgenden großen Monolog (2. Szene) hat Wagner die neu gewonnene Kunstanschauung mit einer Schärfe dargelegt, hat sie stilistisch, gesangsdeklamatorisch und orchestral malend so intensiv zum Bewußtsein des Hörenden gebracht, daß man nicht müde wird, die Genialität des müheloſen Ausdrucks und der bildnerischen Kraft zu bewundern. Das hatte in der Tat noch keiner zu bieten vermocht, mit solchen Steigerungen, solch üppig quellender Phantasie und solch verschwenderischer Fülle der Mittel war noch niemand bisher der Öffentlichkeit gegenübergetreten. Im Eingange (sostenuto) die trotzig sich aufbäumende Sextolenfigur, die, dann in ruhig fortschreitende Achtel übergehend, wie in ohnmächtiger Zerknirschung sich auflöst. Dazwischen eingestreut quasi recitativo die dumpf und resigniert hervorgestoßenen Worte: „Die Frist ist um, und abermals verstrichen sind sieben Jahr; voll Überdruß wirft mich das Meer ans Land!" Wild loht es in dem Holländer auf im Hinblick auf das lange Leid hinter ihm, die endlose Qual vor ihm. Alles wird finsterer Trotz: „In kurzer Frist sollst du mich wieder tragen, stolzer Ozean!", um dann von neuem in Erkenntnis der Nutzlosigkeit in dumpfe Zerknirschung (Achtel) überzugehen. Hier ist alles dichterisch wie musikalisch-dramatisch aufs genaueste abgewogen, sogar das punktierte Auslaufen der

Achtelfigur im pianissimo, das darauf hindeutet, wie es trotz erzwungener äußerer Ruhe im Inneren heftig gärt. Es erfolgt ein neues Aufflammen der Leidenschaft. Bei: „Euch, des Weltmeers Fluten, bleib' ich treu!" breit dahinrollend das Motiv des Irrens (1ᵇ), das weiterhin beim Einsatz des Allegro molto agitato zu führender Rolle greift im Nacherleben all des Jammers, den der Holländer, zu zielloser Meereswanderung verdammt, auf sturmdurchtobter Salzflut erleben mußte. Er suchte den Tod und fand ihn nicht. Selbst der rohe Pirat floh vor ihm, ein Kreuz schlagend (hier Motiv 1ᶜ). Über das Irrmotiv (1ᵇ) findet nunmehr die Schilderung einen neuen Höhepunkt in dem Resümee: „Nirgends ein Grab! Niemals der Tod!":

6. *Allegro molto agitato.*



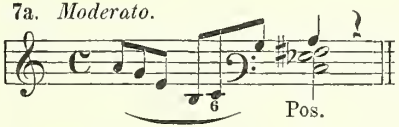
Die hier angewendete Steigerung ist typisch für die Technik des „Holländer": dieses Verweilen auf einer hohen Gesangsnote (E) zum vibrato der Streicher, am Ende der Aufschritt zur Sekunde (F) mit dem Einbruch des vollen Orchesters. (Man vergleiche genau dieselbe Anwendung des Steigerungsprinzips in der letzten Szene des dritten Aufzugs bei den Worten: „den fliegenden Holländer nennt man mich!"). — Im Monolog tritt jetzt eine Pause seelischer und körperlicher Erschöpfung nach solchem Kräfteaufwand beim Durchleben all des Gräßlichen ein. Motiv 1ᵃ und 1ᵇ verklingen, ein maestoso von unendlicher Trauer („dich

frage ich, gepriesner Engel Gottes") erwägt die einzige Rettungsmöglichkeit: das Erbarmen göttlicher Gnade. Winkt ihm Erlösung? Hat er zu hoffen? — Die trotzige Sextolenfigur schleudert ihn zurück in den Abgrund der Verzweiflung: „Vergebne Hoffnung! Furchtbar eitler Wahn!" (Un poco più animato.) Über ein feroce wendet sich die Schilderung dem Schlußteil des Monologs (molto appassionato) zu: Eine rastlos wühlende Weise, auf und nieder wogend, wie die Wellen des Weltenmeeres! Der Jüngste Tag — der Vernichtungsschlag, mit dem die Welt zusammenkracht, wird auch das Ende seiner Qualen bringen. Furchtbar dröhnen die Posaunen des Jüngsten Gerichts. In dem heißen Wunsche: „Ihr Welten, endet euren Lauf! Ew'ge Vernichtung nimm mich auf!", getragen von ruhelos leidenschaftlichem Harmonienwechsel, klingt die Klage aus ... Das ist der Holländer und sein Leid! Darum Motiv 1ª als Beschluß im Orchester. — Und mit ihm leidet zugleich die Mannschaft jenes düsteren, von Menschen geflohenen, von Satanas verdammten Schiffes. So tönt der letzte Wunsch nach Vernichtung von Bord des gespenstischen Fahrzeuges aus dem Munde der Holländermatrosen leise zurück: „Ew'ge Vernichtung, nimm uns auf!" Voll tiefer Trauer zittert er durch die Lüfte. Und doch wendet er sich wie in halb bewußter Zuversicht am Schlusse vom klagenden Moll nach Dur. Der Retter ist nah! Raunen es die Geister der Luft und des Meeres im Wehen des Windes, im Rauschen der Wellen, jenen Ärmsten zu? — Wie der Holländer in dumpfem Brüten an einem Felsen lehnt, taucht noch einmal leise und voll Trauer der Bootsmannsruf (1ª) auf ...

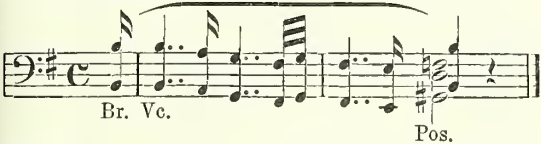
An Bord des Dalandschiffes (3. Szene) wird es lebendig. Freundlich dahingleitende Triolen zerstreuen schnell die Schatten des eben mitdurchlebten düsteren Bildes. Der norwegische Kapitän (Matrosensangweise [11ᵇ]) erscheint an Deck und gewahrt das fremde Schiff (Motiv 1ª). Nun kommt wieder frisch pulsierendes Leben in die bislang stockende

und in Grammalerei sich verlierende Darstellung. Bei kurzen Schlägen sucht auch die Musik im Einklang mit der Handlung Herrin der neuen Situation zu werden. Sehr charakteristisch in der Tonmalerei ist die Stelle mit dem Anruf des Holländerschiffs durch den Steuermann: Der Lebhaftigkeit seiner Hantierung (Triolen) stehen die beiden langen Generalpausen, in denen man nur das „Wer da?" im Echo von den Felswänden zurück vernimmt, äußerst wirkungsvoll gegenüber. Das Gespräch Dalands mit dem Holländer stellt zwei Motive einander gegenüber, 7a als Motiv der biedermännischen, braven, stark eckigen Art des Norwegers, 7b als Motiv der Hoffnungslosigkeit des Holländers:

7a. *Moderato.*



7b. *Lento.*



Das letzte ist nur von vorübergehender Bedeutung, das erste hingegen wird Charakteristikum der Art Dalands in Sichgeben, Erstaunen, Handeln und findet sich bereits andeutungsweise in der Introduktion des ersten Aufzuges. Sehr flexibel hören wir es auch in Achteln. Während die Rede des Holländers sich mehr rezitativisch hält und die bekannte düstere Ausmalung im Orchester aufweist („Mein Schiff ist fest, es leidet keinen Schaden!"), wendet sich Daland als Typus einer vielvertretenen Klasse der Alltagsmenschen gern dem

breiteren, lyrischen und liedartigen Ausdrucke zu. Vor: „Vergönne mir auf kurze Frist dein Haus!“ findet man wieder 7^b. Hat der Holländer zu hoffen? Die vielen Jahre der Enttäuschung haben ihn zum Pessimisten gemacht. Auch später bei: „Was frommt der Schatz?“ kehrt 7^b in ähnlicher Anwendung zurück, während 7^a fast ständig die Äußerungen Dalands begleitet. In dem Duette bieten die Klage des Holländers und die Freude des Norwegers hübsche Gegensätze, obwohl die ganze Partie einen Rückfall in den alten Opernstil bedeutet. Aber die Ausmalung ist gut, namentlich weiterhin, wo sie im animato mit der hüpfenden Terzbewegung die gewinnsüchtige Freude Dalands bloßlegt, die ihm vielleicht höher steht, als die Vaterliebe. Daland erscheint in dem Momente, wo der Holländer ihm die Schätze seines Schiffes als Entgelt anbietet und zeigen läßt, im Lichte jener Habgier, die wir bei „kleinen Leuten“ überall entdecken können, wenn wir sie dem Reichtum und dem Golde gegenüberstellen. Der Norweger entpuppt sich beim ersten Blick auf ihm verheißene Reichtümer trotz aller Gutmütigkeit und Derbheit als Sklave jener Neigungen, die den Egoismus bis zu solcher Brutalität zu steigern imstande wären, daß sie das Glück des eignen Kindes ohne lange Bedenken den Regungen schnöder Gewinnsucht opfern . . . In seinen bereits erwähnten „Bemerkungen zur Aufführung der Oper: ‚Der fliegende Holländer‘“, die zahlreiche nützliche Winke geben, läßt sich Wagner über das erste Zusammentreffen zwischen Holländer und Daland im Sinne jener Psychologie aus: „In der Szene mit Daland bleibt der Holländer zunächst in seiner zuvor angenommenen Stellung (er lehnt mit dem Rücken an die Felswand, die Arme auf die Brust verschränkt). Die Anreden Dalands vom Schiffe aus beantwortet er, indem er nur den Kopf ein wenig hebt. Als jener zu ihm auf das Land kommt, schreitet auch der Holländer mit vornehmer Ruhe etwas der Mitte zu. Sein ganzes Benehmen zeigt hier stille, ruhige Würde; sein Ausdruck ist gleichmäßig,

edel, aber ohne irgendwelchen strengen Akzent: er handelt und redet hier wie nach alter Gewohnheit: so oft schon hat er ähnliche Begegnungen und Unterhandlungen erlebt; alles, auch die scheinbar absichtlichsten Antworten und Fragen, geschieht wie unwillkürlich; er handelt gleichsam unter dem Zwange seiner Lage, der er sich, wie ermüdet, teilnahmlos und mechanisch ergibt. Ebenso unwillkürlich erwacht aber auch wieder seine Sehnsucht nach „Erlösung“: nach dem furchtbaren Ausbruche seiner Verzweiflung ist er jetzt milder, weicher geworden, und mit rührender Trauer spricht er seine Sehnsucht nach Ruhe aus. Die Frage: ‚Hast du eine Tochter?“ wirft er noch mit anscheinender Ruhe hin; die enthusiastische Antwort Dalands: ‚Fürwahr ein treues Kind!‘ reißt ihn dann plötzlich aber wieder zu der alten (so oft als einer vergebenen erkannten) Hoffnung hin: wie mit krampfhafter Hast ruft er: „Sie sei mein Weib!“ Die alte Sehnsucht erfaßt ihn wieder, und mit dem rührendsten Ausdrucke gibt er sich der (äußerlich ruhigen) Schilderung seiner Lage in dem Gesange: ‚Ach, ohne Weib, ohne Kind, bin ich!‘ hin. Die dann folgende, warme Schilderung, die der Vater von seiner Tochter entwirft, belebt im Holländer die alte Sehnsucht nach ‚Erlösung durch eines Weibes Treue‘ immer mehr und steigert sich im Schlußallegro des Duettes bis zum leidenschaftlichsten Kampfe zwischen Hoffnung und Verzweiflung, in welchem die Hoffnung fast ganz zu siegen scheint . . .“ In der Gegensätzlichkeit der Charaktere, dem langsam erwachenden Hoffen auf Erlösung im Holländer und der Aussicht auf die Schätze des hochwillkommenen Eidams bei Daland, liegt auch musikalisch das Reizvolle dieses immerhin etwas langen Abschnittes, der unter Monotonie zu leiden haben würde, wäre sein Sujet nicht nach allen Seiten hin so geschickt angefaßt und bis in psychologisch-feine Details zur Geltung gebracht. Dem Rückfall in den alten Opernstil wird man im weiteren Verlaufe der Oper und noch später bis in „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ hinein, bei

Wagner des öfteren begegnen. Er ist mit der Größe der neuen Aufgabe gerechtfertigt, die selbst ein Genie wie Richard Wagner nicht so im Augenblick zu umspannen vermochte. Außerdem sind die Spuren jener Genesis auch für den Forscher insofern sehr interessant, weil sie das allmähliche Ausreifen nach allen Richtungen hin als geschichtliche Dokumente bezeugen.

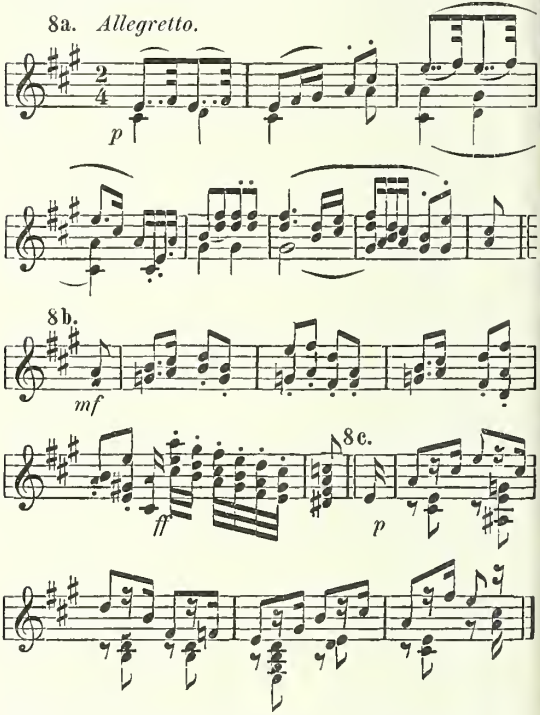
Und nun der farbenprächtige, in leuchtendem Kolorit erstrahlende Schluß des ersten Aufzuges! Was früher in düsteren verminderten Septakkorden das Heulen des Orkans darstellte, wird hier im klaren Dominantakkord (vivace ma non troppo presto) zum langersehnten frischen Südwind, der die Segel bläht; die Arpeggien deuten auf die sanft rollenden Wogen. „Südwind! Südwind!" ruft der Steuermann. Froh antwortet das „Halloho!" seiner Leute. „Ach, lieber Südwind, blas noch mehr!" (vergl. Beispiel 5, Takt 11/12) entfesselt den alten Ruf der Dalandmatrosen (4), die lustige Tanzweise (11^{b}) meldet sich, auch das bekannte Motiv 3, Takt 5/6, in rüstig vorwärts hastendem Sekundschritt. Es ist ein bewegtes, frohes Bild, das die Natur und emsig schaffende Menschen in ihr bieten. Bald liegt Dalands Schiff zur Abfahrt klar. „Hei, wie die Segel sich schon blähn!" bringt die Wiederholung der Schilderung wie im Eingange des Abschnitts. Das Fahrzeug stößt vom Lande. Im Orchester nun ein weit ausholendes, wuchtiges unisono-Vorspiel (ff, maestoso), das in das Steuermannslied (5), vom Chor der absegelnden Matrosen wiedergegeben, übergeht. Es ist die traute, herzliche Weise, die über die Wogen als Gruß herübertönt und sich immer weiter entfernt; aber hier bleibt der Gesang an jedem Versabschnitt auf dem Tonika- bzw. Dominantakkord ruhen, wir hören dazu in Arpeggien das Murmeln der Wellen, ein kräftiges „Hurra!" bildet den Abschluß. Der flotte Kehrreim des Liedes ist verhallt, da besteigt auch der Holländer sein Schiff. — Nachdem der Vorhaug bereits gesunken ist, begleitet das Orchester

die Fahrt noch eine Weile mit farbenreicher Illustrierung. Der Bootsmannsruf (1[a]) und die chromatisch auf und ab wogenden Passagen zeigen auch den Holländer auf dem Meere, aber nicht im düsteren Bilde grauen Unwetters, vielmehr auf sonniger Fahrt — vielleicht seinem Heil und der Erlösung entgegen. Darum bleibt die musikalische Darstellung beim klangfrohen Dur, das Sekundenmotiv (3, Takt 5/6 und 1[d]), hier in der lebensfrohen Auffassung der Dalandmatrosen, klingt auch von diesem Schiffe zurück, an dessen Bord ein Mann steht, den Blick auf die nächste Zukunft gerichtet — von dessen Lippen die mit Sehnen und Hoffen so tief durchtränkte Frage quillt: „Wird sie mein Engel sein?"

Zweiter Aufzug: Die Orchester-Einleitung setzt im Allegro vivace das Bild, mit dem der erste Aufzug schloß, fort. Das Steuermannslied (5, Teil 2), unterbrochen vom Rauschen der Wellen, umweht vom Odem des freundlichen, der Fahrt günstigem Süd, hebt fortissimo an. Lustig geht's an Deck zu, auch der derbe Matrosentanz (11[b]) meldet sich. Es folgt als flüchtiger Segler der Holländer mit dem Bootsmannsruf und dem chromatischen Auf- und Abwogen der Bässe. Nun treten zu Motiv 1[d] wuchtige in Halbtönen aufsteigende Oktaven, die dieses Bild allmählich verschwinden lassen und auf die Spinnszene in Dalands Hause vorbereiten. Man sehe sich die nahe Verwandtschaft von 1[d], 3, Takt 5/6 und 8[a] Takt 1 an, um zu verstehen, wie hier in diesem weitumschließenden Sekundenmotive der rechte Übergang geschaffen ist, der auch zugleich auf die unsichtbaren Fäden hinweist, die sich vom Chor der Spinnerinnen zur Mannschaft des Norwegers, von Senta zum Holländer knüpfen und jene Beziehungen herstellen, wie sie die Einheitlichkeit des Dramas bedingt und wie sie nach den neuen Kunstgrundsätzen auch die musikalische Architektonik aufs strengste zu betonen hatte.

In reizender, neckischer Weise findet der Komponist den Übergang zur ersten Szene, einem Allegretto in $^2/_4$-Takt,

dessen Grundlage die Nachahmung schnurrender Spinnräder in Sextolenbewegung bildet. Hier die drei Hauptgruppen in den frischen, kernigen Spinnerinnenchören.



Da hält sich alles lebhaft und gefällig, voll melodischen Reizes. Die Weise 8a bildet das Hauptthema, zu dem der Sang

nach mancherlei schelmischen Abweichungen immer wieder zurückkehrt. In kontinuierlichem Flusse schlingt sich die Melodie um die das Schnurren der Räder versinnbildlichenden Sextolen, dem glatten Faden gleich, den fleißige Hände vom Rocken drehen. Das Geplauder froher Mädchen bildet die Würze der Arbeit. In dem Seitenthema (bei Marys: „Ei fleißig, wie sie spinnen!") findet der häusliche Ordnungssinn, gepaart mit gesundem Selbstbewußtsein, beredten Ausdruck. Über die kurze, elegische Stelle: „Du aber, Senta, schweigst dazu?" findet sich alles schnell wieder auf 8^a zusammen. Nach der Reprise zeigt die zweite Anrede Marys an Senta: „Du böses Kind, wenn du nicht spinnst, vom Schatz du kein Geschenk gewinnst!" eine gewisse Ärgerlichkeit, wie sie in scheltenden, alten Frauen leicht die Oberhand gewinnt, sobald sie auf Widerspruch stoßen; sie löst sich aber dann noch im Scherz auf. Und auch die fröhliche Runde faßt die Träumerei Sentas humorvoll auf; sie hebt mit der Weise 8^b („Sie hat nicht not, daß sie sich eilt") an und löst sich in silberhelles Lachen auf, das in Terzsextakkorden kräftig aber leichtbeschwingt dahinrieselt. Nun ist die Antwort Sache der Gefoppten. Nach einer Generalpause (Viertel-Fermate) stimmen die Holzbläser im melancholischen pianissimo die Heilverkündung (2) an. Dort also weilen ihre Gedanken. Den scheltenden Worten Marys begegnet sie im Balladenstil: „Was hast du Kunde mir gegeben?" sehr schwermütig. Die Mädchen fühlen das fremde Element deutlich heraus, das sich in ihre Heiterkeit mischen würde, wenn sie auf Sentas Ideenwelt fragend weiter eingehen. So machen sie es, wie die Kinder, wenn sie das Grauen und Gruseln packen will. Sie singen es sich weg. Und in diesem Bestreben finden sie die dritte Melodie (8^c): „Ei, ei, wenn's nur nicht Händel gibt!" Die musikalische Darstellung wird hochkomisch bei der Drohung, daß Erik in seiner Eifersucht den Nebenbuhler in effigie von der Wand herabschießt. Da ist viel Burschikoses untermischt und das dreimalige Lachen belohnt

denn auch reichlich den witzigen Einfall. Sentas heftiges Auffahren übertönt das im fortissimo wieder anhebende Hauptthema des Spinnliedes (8ª). Nicht lange! Senta will und muß sich mit ihren Gedanken an den bleichen Mann, vor dessen Bilde sie in träumerischen Betrachtungen sich verlieren kann, zur Geltung bringen. In dem Kampfe zwischen der durchaus lyrischen, behaglich schildernden Stimmung der Spinnstubenatmosphäre und der Tragik des Heldengeschicks, dessen rührende Romantik eine fühlende Mädchenseele mit dem Wunsche endlicher Erlösung durchaus erfüllt, siegt der Ernst. Selbst die opponierende Mary läßt endlich ihr surrendes Rädchen in Ruh, um gleich den übrigen auf Senta zu lauschen, die dem sich um sie sammelnden Kreise die Ballade vom fliegenden Holländer zu singen anhebt.

In grellem Gegensatze zur bisherigen musikalischen Kleinmalerei braust der unheimliche Bootsmannsruf (1ª) dahin, ihm schließt sich das Motiv der Irrfahrt (1ᵇ) an. Senta greift den Bootsmannsruf auf und leitet mit ihm die Ballade ein. Da ist wieder die düstere Farbengebung des ersten Aufzugs: stürmische See, spritzender Wellengischt, heulender Sturm (Chromatik), die Qualen des trostlos Dahinjagenden! Am Ende einer jeden der drei Strophen steht die Erlösungsweise (2); nach der ersten stimmt sie Senta allein an, um sie ihrem erschütterten Hörerkreise wieder in Erinnerung zu rufen, nach der zweiten beteiligt sich bereits der Chor an dem Refrain, nach der dritten übernimmt sie der vierstimmige Mädchenchor allein a capella, während Senta tief ergriffen in den Stuhl zurücksinkt, dann aber (Allegro con fuoco) in leidenschaftlichem Enthusiasmus sich selbst als die bezeichnet, die durch ihre Treue den Verdammten erlösen wird. Sie ist sich ihrer inneren Mission nie so bewußt geworden, wie in diesem Augenblicke. — Der Verwirrung durch das Geständnis, erhöht durch das Eintreten Eriks, der Sentas Ausruf vernahm, folgt wieder eine Schilderung im Sinne der Eröffnungsszene des zweiten Aufzugs. Der Jäger

hat die Botschaft von der bevorstehenden Heimkehr Dalands übermittelt; die wirtschaftlichen Sorgen aber stehen diesem Kreise harmloser Geschöpfe näher, als das Geschick des fliegenden Holländers und Sentas Schwärmerei. Sie sind gesunde Egoisten mit einer Lebensauffassung, deren Horizont sehr eng begrenzt ist. Darum fallen sie auch, den ergreifenden Vorgang schnell vergessend, in den Ton früherer Emsigkeit und fleißiger Geschäftigkeit gern zurück. Ihnen behagt die Haube der Hausfrau mehr, als die Selbstaufopferung in einer Liebe, die sie nie verstehen würden; wer die Haube erobern will, muß sich als tüchtig Wirtschaffende legitimieren. — So eilen sie davon.

Es folgt nun ein stark lyrisch gefärbtes Intermezzo zwischen Erik und Senta, in dem der unglücklich Liebende, wie allüberall auf der Bühne, eine leidlich sekundäre Rolle spielt. Richard Wagner verlangt in seinen Bemerkungen zur Aufführung des „Holländer" ausdrücklich, daß Erik „kein sentimentaler Winsler sein soll: er ist im Gegenteil stürmisch, heftig und düster, wie der Einsame (namentlich der nordischen Hochlande). Wer seine Kavatine im dritten Akte irgendwie süßlich vortrüge, würde mir einen üblen Dienst erweisen, wogegen sie wohl Wehmut und Trauer atmen soll." — Musikalisch weiß der Abschnitt im Eingange wenig zu sagen, weil ihm die Charaktere wenig bieten und der hergebrachten Behandlung in die Arme treiben. Erik fürchtet von Dalands Geiz und Sentas Schwärmerei ein Scheitern seiner Lebenspläne. War ihm das Mädchen vorher schon ein Rätsel, so gibt ihm ihre unschlüssig-schwankende Haltung, bei ihr vom Mitleid eingeflößt, noch weniger Gewißheit. Allein die Erwähnung des fliegenden Holländers belebt sehr bald die Schilderung und weist Sentas Vorgehen eine bestimmte Richtung. Von: „Kennst jenes Unglückse'gen Schicksal du?" tritt die herbe, großzügige Pinselführung auch musikalisch wieder in den Vordergrund und schwingt sich in der Traumerzählung zu einer fast unerreichten Höhe empor. Dr. Otto

Reitzel, der feinfühlige Analytiker, sagt von diesem Abschnitte: „Der Traum selbst, den Erik, Senta zu warnen, vorträgt und der die Voraussahnung der Ankunft des Holländers und seiner Begrüßung durch Daland enthält, gehört zu den packendsten dramatischen Momenten, dichterisch wie musikalisch. Der verschmähte Liebhaber, mit zernagtem Herzen den Triumph seines gespenstischen Nebenbuhlers schildernd, die Geliebte, ihn in einem Zustande hellsehenden Schlafes von Satz zu Satz bestätigend, dazu die Musik, welche erst das trübe Wogen der Meereswellen unnachahmlich schildert (‚Auf hohen Felsen lag ich träumend, sah unter mir des Meeres Flut'), dann das immer unheimlicher aufleuchtende Holländer-Motiv — nach den Worten: ‚Du küßtest ihn mit heißer Lust' auf Sentas ungestüme Frage: ‚Und dann?' zuerst die Totenstille: ‚Sah ich aufs Meer euch flieh'n!', darauf die in Senta erstarkte Gewißheit: ‚Er sucht mich auf!' — Diese Szene bildet wahrlich nichts mehr und nichts weniger als einen kräftigen Ruck am Zeiger, der die Fortschritte der dramatischen Musik angibt."

Mit dieser Anhäufung dramatisch-musikalischen Materials ist der Moment des Höhepunktes erreicht. Erik stürzte verzweiflungsvoll davon, Senta bleibt in starker Ekstase vor dem Bilde ihres Ideals zurück. Düster verklingt das Holländer-Motiv (1^a), aus ihm schält sich die Erlösungsweise (2) heraus, die zur zitternden Begleitbewegung der Streicher von Senta leise und tiefergriffen angestimmt wird. Da springt die Tür auf, ein Schrei des Entsetzens erstickt das letzte Wort —, denn dort neben dem Bilde im Rahmen des Eingangs steht er leibhaftig vor ihr, den sie tags und nachts im Geiste schaute — er suchte sie auf! Ein Paukensolo begleitet die sprachlose Überraschung, der Holländer schreitet, seinen Blick in den Sentas getaucht, langsam dem Vordergrunde zu. Ihr wie ihm versagt der Augenblick mit seiner tiefen Weihe jedes Wort. Selbst der nachfolgende Daland ist anfänglich so verdutzt über den Eindruck, den die Ankunft des Gast-

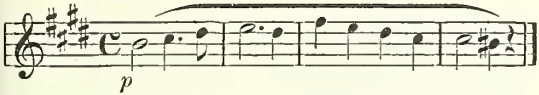
freundes auf seine Tochter gemacht hat, daß er wortlos bleibt. Senta eilt nicht, wie sie es gewohnt war, dem nach langer Abwesenheit Heimkehrenden entgegen, versunken gewahrt er sie in den Anblick des Fremden. Das Mißbehagen kämpft in Daland mit der Neugierde. Wie zutreffend schildern die Terzen der Holzbläser seine zunächst noch stummen Fragen! Dann zu der drängenden Baßbegleitung gibt er dem Staunen Ausdruck. Kurz ist die Begrüßung Sentas, der die spannungsvolle Frage (Steigerung über D, E, F) auf dem Fuße folgt: „Mein Vater, sprich, wer ist der Fremde?" Wieder zeigt die Terzfigur, daß sich Daland einem Rätsel gegenübersieht; indessen weiß er es auf seine Art zu lösen. Spricht nicht aus der stummen Verwunderung der Tochter der tiefe Eindruck, den sein Begleiter auf sie macht? Und paßt nicht dieser Eindruck prächtig zu jenen Plänen, die er bezüglich einer ehelichen Verbindung der beiden seit den Abmachungen in der Bucht von Sandwike im Herzen trägt? So gewinnt die Freude über die guten Aussichten seiner Spekulation, die ihn zugleich zum reichen Manne macht, die Oberhand. Alltäglich-philiströs und biedermeierhaft sucht er darum der Tochter den Fremden anzupreisen, seinen Mitteilungen erst andeutungsweise, dann offen unterlaufen zu lassen, worauf seine Wünsche abzielen. Er preist die „Ware" bald vor ihm, bald vor ihr, weist auch als Zeugen für die „gute Partie" das Geschmeide — ohne indessen die geringste Beachtung bei den beiden zu finden. — Wieder steht die Musik auf der vollen Höhe ausmalender Kunst. Wie sie vordem der immensen Steigerung mit der erschütternden Krise glänzend gerecht wurde, trifft sie auch in dieser eingestreuten Szene das Platte und Banale im Gegensatz zur Größe der Helden, die durch solchen Kontrast an Intensität der Erscheinung gewinnt. Im Gefüge des Ganzen ist die Episode von außerordentlicher Wichtigkeit, weil sie als Bindeglied zwischen zwei hochdramatischen Momenten diesen durch kurze Ablenkung vom Gegenstande das Erschütternde ihrer Wirkung

durchaus sichert. — Endlich muß es Daland zum Bewußtsein kommen, daß er hier überflüssig ist. Befriedigt ward seine Neugierde zwar nicht, das ersehen wir aus der Rückkehr der drängenden Baßfigur; allein er geht als gutmütiger und zugleich berechnender Kopf. Weiß er zwar nicht, worauf das alles hinausläuft, so will er doch auch nichts verderben, indem er zur Last fällt. Zwei Menschen, die für einander bestimmt sind, soll man allein lassen. Eine hausbackene Weise begleitet seinen Abgang. Die frohe Laune hat bei ihm mehr und mehr die Oberhand gewonnen; er konnte sich recht deutlich aussprechen und hat für seine Pläne kein Zeichen des Mißfallens bei Senta wahrgenommen. Ein Alltagsmensch, wie er im Buche steht!

Sofort lenkt die Musik in das Holländer-Motiv über, das die Erlösungsweise umschließt. Es sind die Gedanken der zwei noch immer regungslos sich Anschauenden, die mit ihren Blicken zu ergründen versuchen, ob der andere des Herzens tiefernste Regung zu erfassen und zu verstehen weiß. Nun ringt sich das erste Wort von den Lippen des Holländers — im Selbstgespräch: „Wie aus der Ferne längst vergang'ner Zeiten spricht dieses Mädchens Bild zu mir; wie ich's geträumt seit bangen Ewigkeiten, vor meinen Augen seh' ich's hier!" Meisterhaft sind Ausdruck und Deklamation behandelt: Der Gesang erst allein, um den sich dann im traumhaften pianissimo wie andeutungsweise die Harmonie des Orchesters legt. Man fühlt aber aus diesem Beginn heraus, welcher Steigerung die noch zurückgedrängten Gefühle hoffnungsbelebten Sehnens fähig sind. Nun („Wohl hub auch ich") strömt's in breiter Kantilene dahin, so voll herben Schmerzes über vergangenes Leid, so ahnungsvoll einer nahenden Erlösung entgegen. Auch Senta findet sich aus traumentrücktem Zustande zur Wirklichkeit. Sie ist eine Heldin, unserer Anteilnahme noch weit mehr sicher, als der Holländer, dem unser aufrichtiges, menschliches Mitleid für selbstverschuldete aber tausendfältig gebüßte

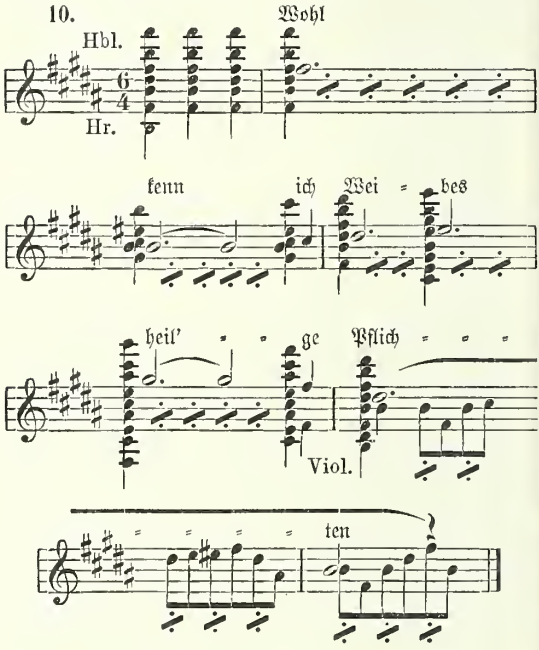
Qualen gilt. Schnell hat sie sich gefaßt; sie weiß, daß ihre heilige Mission beginnt, die nicht hier auf Erden, wohl aber im Jenseits den Abschluß findet; und sie zaudert nicht einen Augenblick, diese Mission vollbewußt zu übernehmen, damit ihr Dasein zerstörend und durch selbstlose, opferwillige Hingabe den anderen zu retten. Ihr Mitleid findet ergreifenden Ausdruck in den Worten: „Er steht vor mir mit leidenvollen Zügen“:

9. *Sostenuto.*



Der folgende Zwiegesang ist eine Perle aller Opernliteratur. Er schreitet auf der Grenzscheide zwischen alter und neuer Auffassung; bald benutzt er den herkömmlichen Stil, dann wieder begibt er sich in das Wunderland einer völlig selbständigen Gestaltung. Er verschmäht nicht einmal die der alten Arie entlehnte Abschlußkadenz, weiß aber doch so unerhört neue, packende Gestaltungen zu schaffen, in solch glühenden Farben zu schildern, dabei in der Steigerung des Affekts bis zum Höhepunkt so rationell vorzugehen, daß man nicht müde wird, die Arbeit zu bewundern, die auch in der Fülle blühender Melodik kaum ihresgleichen findet. Dabei beachtet die Musik die feinsten Regungen der Psyche, namentlich das Erblühen zaghafter Hoffnung zur seligen Gewißheit. Es finden sich in den Zwiegesang eingestreut die Motive des Holländer und seiner Irrwanderung (1^b); aber mehr und mehr streifen sie das Düster-Melancholische ihres bisherigen Klanges ab, als belebten und sonnten sie sich im Lichte neuer Hoffnung, winkender Zuversicht. Eine feierlich-lebhafte Bewegung macht sich allüberall in natürlich gesunder Steigerung bemerkbar. Sie

erreicht ihren Höhepunkt bei den Worten Sentas: „Wohl kenn' ich Weibes heil'ge Pflichten“:



Holzbläser und Hörner haben die Begleitung, die Violinen ranken sich mit dem hier auf bald überwundenes Leid hindeutende Motiv 1^b hinein. Macht doch dieses Bekenntnis vom Hochgebot der Treue, der Treue bis zum Tod, dem Irren ein Ende und führt zum ersehnten Frieden. — Im Allegro

molto schwächt sich das Duett stark ab. In der Hauptsache wird es getragen von einer wohl sehr hinreißenden Melodie („Was ist's, das mächtig in mir lebet?"), die aber doch ihrem inneren Wesen nach nicht so recht in die Gemeinschaft der anderen Auserwählten passen will und ebensogut bei Meyerbeer oder Bellini sich finden könnte. Gleichwohl gewinnt der Satz an seinem Abschluß wieder die alte Kraft zurück, die in unerschöpflichem Born zu quellen scheint und schwunghaft den Sieg verkündet, den das Licht über die Finsternis, die Erlösung über das Leid gewann.

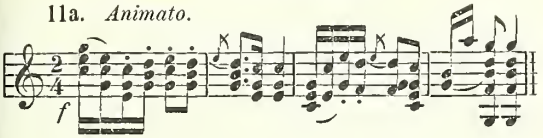
Das den Aufzug beschließende Terzett, an dem der hinzukommende Daland teilnimmt, wird oft gestrichen, weil es musikalisch weniger bedeutsam ist. Die Regie hilft sich in diesem Falle damit, daß sie Daland eintreten, die Hände der Liebenden ineinander legen und den väterlichen Segen erteilen läßt. So verständlich eine derartige Handhabung auch wird, wenn man den für den Aktschluß so außerordentlich günstigen Höhepunkt im Ausklingen des Duetts im Auge behält, so sind doch derartige Ausmerzungen im allgemeinen nie zu billigen, speziell von Wagner durchaus verpönt und — auch in diesem Falle unstatthaft, weil jenes Terzett den eigentlichen und feierlichen Treueschwur Sentas in die Hand des Holländers enthält. Es würde also ein bedenklicher Verstoß gegen die Logik des Dramas vorliegen, wollte man eine seiner wichtigsten, wo nicht die wichtigste Handlung ausschalten, wenn diese auch mehr oder minder den Eindruck des Rein-Formalen macht. Wahr ist, daß die hausbackene Persönlichkeit eines Daland, die auch musikalisch Berücksichtigung erheischt, die „Fülle der Gesichte", gleich dem „trocknen Schleicher", dem Famulus in Goethes „Faust", stören wird; und doch zeigt sich in dem più stretto, daß der hohe Schwung zweier ideal veranlagten Seelen auch den philiströsen Dritten zuzeiten mit sich reißen kann. Auf Daland überträgt sich der fiebernde Pulsschlag der Herzen, in ihm erstickt vorübergehend das Alltägliche seiner Anschauung und Lebensauffassung. — Nachdem der Vorhang gefallen ist,

tönt die rauschende Jubelweise der zwei, die sich fanden und verbanden („Was ist's, das mächtig in mir lebet?"), als Beschluß im Orchester nach.

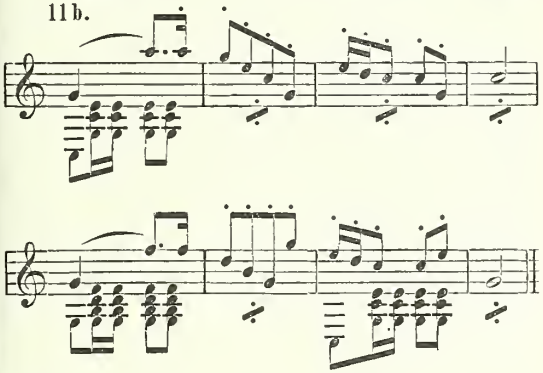
Dritter Aufzug: Die kurze Einleitung zum dritten Aufzuge führt von dem Glück der Vereinten im Sinne winkender Erlösung zu der derblustigen Festlichkeit der Matrosen und Mägde in der Seebucht vor Dalands Hause über. Die schwelgerische Weise („Was ist's, das mächtig in mir lebet?") setzt im vollen Orchester ein; ihr folgt über eine rüstig fortschreitende Achtelbewegung zweimal die Erlösungsweise (2), einmal fortissimo, dann pianissimo. Den Rückhalt dieser Hingabe bildet felsenfeste Treue und das Bewußtsein der hohen Mission in Senta; im Holländer hallt das laute Bekenntnis in einer leisen Frage aus: „Wird sie mein Engel sein?" Aus dem Erlösungsmotiv hebt (pp) der Matrosentanz (11^b) an; die Umgebung wird heller, während das Bild wechselt, die Umrisse zeigen sich klarer. Wir begegnen dem Motiv 1^a, aber in der frohen Ausspinnung von Beispiel 3, Takt 5, 6 und mit einer Verquickung von Melodie 3 und 11^b leitet der Tondichter das Animato, ma non troppo Allegro ein, in dem das Orchester kräftig mit dem schon aus dem Vorspiel bekannten Matrosenchor: „Steuermann, laß die Wacht!" (Beispiel 3) einsetzt.

Die ganze Darstellung bereitet äußerst ausgelassene, derbe Lustigkeit vor, Seeleute, die bei ihrem Kanaster und Branntwein die frohe Heimkehr und zugleich die unterdessen bekannt gewordene Verlobung der Tochter ihres Kapitäns mit dem reichen, fremden Seefahrer feiern, den man in der Bucht von Sandwike traf. Als der Vorhang sich erhebt, bietet die Bühne darum kein überraschendes Bild, wir sind durch die Musik bereits mit dem Kolorit bekannt und vertraut geworden. Hier die hauptsächlichen Themen der Matrosengesänge und Mädchenchöre, denen man allerdings Beispiel 3 als spiritus rector voransetzen möge:

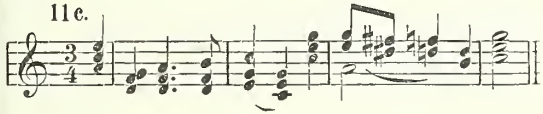
11a. *Animato.*



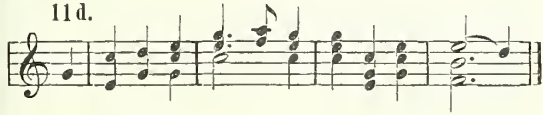
11b.



11c.



11d.



Nr. 11ª ist die gegensätzliche Strophe zu Nr. 3: „Fürchten weder Wind noch bösen Strand, wollen heute mal recht lustig sein!“ Die Melodik geht hier in Beispiel 11ª ver-

glichen mit 3, mehr in die Breite, läßt von ihrer rhythmischen Straffheit ab, wie die Disziplin sich stark verliert, wenn Lustigkeit und Branntweingenuß die Köpfe heiß gemacht haben. Da regt sich auch der Wunsch nach dem Tanz; der Aufschlag im vierten Takte von 11ª ist zugleich der Einsatz des Matrosentanzes (11ᵇ). Dieser selbst beschließt die erste Strophe in seiner plumpen, drastischen Faktur. Es ist kein Rundtanz nach unserer deutschen Auffassung, vielmehr ein Solotanz auf den Rhythmen einer Polacca, zu der die Seeleute mit ihrem schweren Schuhwerk den Niederschlag jeden Taktes durch starkes Aufstampfen der Füße begleiten. — Die Mädchen kommen mit gefüllten Körben aus dem Hause. Als sie sich dem geisterhaft-ruhigen Holländerschiffe nähern, geht 11ᵇ wie klagend von C-dur nach E-moll über, die Begleitung verliert den hartnäckig pochenden Rhythmus, sie webt vielmehr Fäden einer Empfindung des Grauens um die ausgelassene Weise, die hier fast herb klingt. Je unheimlicher die Stille auf dem Nachbarschiffe drüben, um so derbere Gegensätze schafft die allmählich erwachende Furcht auf der anderen Seite. Man singt und trinkt sich Mut. Die Situationsschilderung wird musikalisch immer großzügiger. Man vergleiche die Worte des Steuermanns: „Ei seht doch nur! Kein Licht, von der Mannschaft keine Spur!“ auf dem verminderten Septakkord die dumpfen, kurzen Schläge, dann der Chor: „He, Seeleut'! He! Antwortet doch!“, die aufsteigenden sforzandi der Bässe, die bange Pause mit der Grabesstille, wie sie der ppp-Cismoll-Dreiklang gegenüber dem C-dur-Akkord in eindringlichster Weise schildert. Weiterhin erhält das Bild noch intensivere Farben, die Gegensätze spitzen sich noch schärfer zu; auf: „Seeleut'! Seeleut'! Wacht doch auf!“ folgt dem profondo oder lungo silencio auf dem Moll-Dreiklange das Zurücksinken (chromatischer Abstieg) aus höchster Spannung in die Empfindung des Grauens, instinktiv greifen die Mädchen für ihren Ausspruch: „Wahrhaftig, ja! Sie scheinen tot! Sie haben Speis' und Trank nicht not!“ zu der Erlösungsweise (2),

als ahnte ihr naives Gemüt, wem sie gegenüberstehen. Zwischen diese musikalische Entwicklung schieben sich dann die frischen Melodien 11c: „Ei, Seeleute liegt ihr so faul schon im Nest" — und 11d: „He, Seeleute, wollt ihr nicht frischen Wein?" Selbst die Dalandmatrosen ahnen etwas vom wahren Verhalt der Dinge. Ihr ausgelassener Zuruf: „Vom fliegenden Holländer wißt ihr ja" klingt wie unbewußte Ironie. Wie sie dann (Tempo I, un poco più mosso) aufs neue mit ihrem Liede: „Steuermann, laß die Wacht!" (3) beginnen, wird es allmählich lebendig auf dem Schiffe des Holländer. Der Wind setzt heulend ein, während das Meer nur im Umkreise des gespenstischen Fahrzeuges Wellen schlägt. Noch übertönt der frohe Gesang das unheimliche Regen, bis mit einem Male (Allegro) der Chor der Holländermatrosen mit seinem öden: „Johohoe!" (1a) dazwischen fährt und die andern zum Schweigen bringt. Sie hören die grausige Melodie, das Toben der Windsbraut, sehen die blaue Flamme, die düstere Mannschaft, die um das andere Schiff brandenden Wellen, während sie selbst die freundlich-ruhige Nacht umgibt. Mehr und mehr kommt ihnen zum Bewußtsein, daß sie in ihren Nachbarn drüben Wesen einer andern Art vor sich haben. Indessen als Seeleute von echtem Schrot und Korn, die schon oft ihr Leben im Kampfe mit den Wellen eingesetzt haben, nehmen sie auch hier den Streit auf. Und nun beginnt ein verzweifeltes Ringen zwischen Melodie 3 und dem von der Sturmchromatik umbrausten Motive 1a. Indessen die Dalandleute kommen nicht auf, immer mehr wird ihr Gesang von dem der anderen unterdrückt. So werden sie stumm und überlassen den Holländern die führende Rolle. Von offenem Entsetzen übermannt und von bleicher Furcht durchdrungen, schlagen sie das Zeichen des Kreuzes und räumen das Verdeck. Im fff hören wir Motiv 1a, ein kurzes, gellendes Hohngelächter vom Holländerschiffe, dann liegt die alte, unheimliche Grabesstille wieder über seiner Umgebung. Klagend verklingt wie in weiter Ferne das

Holländermotiv, dem sich mild tröstend (pp) die Erlösungsweise anschließt.

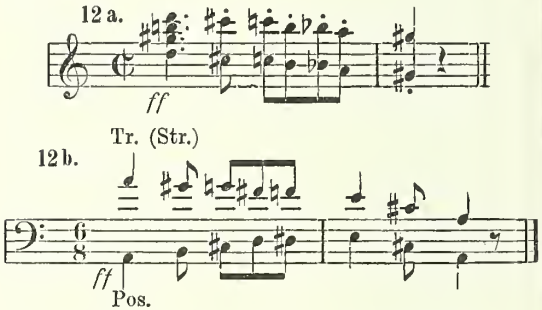
In seiner szenischen und gesangstechnischen Durchführung bietet der eben besprochene Abschnitt des dritten Aufzuges Schwierigkeiten, die selten von einer Regie erfüllt werden. Vor allen Dingen fehlt es den meisten Bühnen an disponiblen Chormassen, die das Ganze über den Rahmen der Opernszene althergebrachten Stils ins Großdramatische emporheben und dem Realismus ebenso gerecht werden, wie der Symbolik, die über dieser Szene ruht: Der Kampf zwischen der derben, humorvollen, genußfreudigen Alltagsauffassung und dem grauenvollen Spuk, der als ruhe- und rastloses Irren in der Welt der Finsternis und des Fluches jenem Frohsinn gegenübertritt, um ihn schließlich in die Flucht zu schlagen. Hier ist jede Wendung großzügig gedacht und die Rolle des Chors wächst so ins Bedeutsame, daß man eine Ähnlichkeit mit der Bestimmung des Chors in der antiken Tragödie unschwer erkennen wird. Die Analyse kann noch weiter gehen, sie kann in den beiden großen Gruppen die feindlichen Gegensätze von Geist und Materie, Meer und Land, in ihrer steten, unaufhörlichen Befehdung erblicken und danach der Inszenesetzung ihre Winke geben. Wie man aber auch die Sache anfassen will, immer dehnt sich der Stoff nach der Richtung des Grotesken hin aus und bedingt ganz außergewöhnliche Darstellungsmittel, wie sie den wenigsten Bühnen zur Verfügung stehen. Es fehlt an männlichem Chormaterial, das zahlreich genug wäre, die zwei Gruppen so gegenüberzustellen, daß sie nicht nur als opernhafte äußerliche Akteure dastehen, sondern die gewaltige Symbolik des Ganzen zum Bewußtsein bringen. Der Regie bleibt nichts weiter übrig, als zur Ergänzung ihres Materials durch Heranziehung von Männergesangvereinen zu schreiten, etwa in der Art, wie es beim letzten Aufzuge der „Meistersinger" vielfach geschieht. Ganz verwerflich sind die Streichungen der Holländerchöre, die mit dem Gesang der Daland-Matrosen

wetteifern. Eine solche Manipulation entfernt mit einem Schnitt das aus der Szene, was sie zu so außerordentlicher Anteilnahme des Hörers steigert, und zerstört zugleich die Illusion im Sinne des großen Dramas; sie impft den Chören den Liedertafelstil ein und stellt sich das glänzendste Zeugnis des Mißverstehens dichterischer Absicht aus. Die meisten „Holländer"-Aufführungen mittlerer und kleiner Bühnen scheitern an dieser Klippe, weil sie wohl leidlich ausreichende Solisten, nicht aber einen Chor aufbieten können, der Anforderungen solcherart genügt.

Handlung und Musik drängen nun sehr energisch der Katastrophe entgegen, trotzdem bisher noch nichts geschehen ist, diese vorzubereiten. Aber ein Gefühl sagt uns, daß sie aus den eben geschilderten Gegensätzen erstehen muß, daß die übermäßige Belastung des einen Pols zur Entladung führen und hierbei Erik eine vermittelnde Rolle spielen wird: Senta und Erik stehen wieder im Vordergrunde der einsam gewordenen Bühne. Er ist ihr gefolgt und überhäuft sie mit Vorwürfen. Da wirkt alles hastig in der musikalischen Darstellung (Allegro agitato); denn es ist keine Zeit zu verlieren, weil die Würfel der Entscheidung bald fallen werden. Die Verzweiflung leiht Erik Worte des Tadels, der Bitte, der Liebe. Erst in der kleinen Kavatine, die durch die Oboesolo-Einleitung stark in sentimentales Fahrwasser getrieben wird, gerät der lebhafte Fluß ins Stocken, allerdings nur, um in Ansammlung neuer Kräfte sich dann um so brausender bergab zu stürzen. Bei der Erwähnung ihrer Kindheit und frühen Jugend darf Erik nichts tun, was ihn anspruchsberechtigt auf Sentas Liebe erscheinen lassen könnte, also vor allem sie nicht an sich ziehen oder sie umarmen. Möglich, daß er ihre Zuneigung für Liebe ausgelegt hat, während sie nur eine Sympathie bedeutete. Jedenfalls muß Senta selbst aus dieser Szene als durchaus schuldlos und frei hervorgehen, um das Mißtrauen des Holländers in um so grellerem Lichte erscheinen zu lassen und selbst auch

die Möglichkeit der Erlösung zu gewinnen. Bräche sie dem einen die Treue, um sie dem anderen, dem sie in schwärmerischem Entzücken sich hinneigt, zu geben, so würde ihr die moralische Kraft abgehen, selbst durch ihre Lebenshingabe den Bann zu lösen, der den Holländer an das rastlose Irren schmiedet, den Fluch zu sühnen, unter dem jener leidet.

Mit elementarer Kraft bricht das Orchester hervor, als der bleiche Seemann die Bühne betritt und die Mahnung Eriks an die Versicherung der Treue Sentas vernimmt. „Verloren! Ach, verloren!“ In diesem Augenblicke verkennt sein durch jahrhundertelange Enttäuschungen genährtes Mißtrauen durchaus die Situation und findet eine Schuld, die nicht vorhanden ist, einen Treuebruch, der nicht vorliegt. Seine Verzweiflung schildern vornehmlich zwei Motive:



von denen das zweite eine Umkehrung des ersten bedeutet. Chromatik und verminderter Septakkord erhalten wieder das alte Anrecht, die Instrumentation malt in den grellsten Farben, in 12[b] z. B. nimmt sie direkt das Bild von den aufeinander platzenden Stimmungen und Gefühlen für sich hinüber.

Erik will vermitteln, will retten; umsonst! Schon beginnt der Sturm sich zu melden, ein Zeichen auf der Schiffspfeife belebt das Deck des Holländerschiffs: „Segel auf! Anker los! Sagt Lebewohl auf Ewigkeit dem Lande!“ Mit dem stürmisch-bewegten Terzett (molto agitato) erreicht dann die Situationsspannung ihren stärksten Grad. Die Verzweiflungsaffekte (12^a und 12^b) toben hier wild und im fortissimo dahin, Trompeten und Posaunen reden ein machtvolles Wort. Inmitten dieser hochgehenden Leidenschaftsschilderung gewinnt der Holländer äußerlich die Ruhe, Senta über seine Persönlichkeit und sein tragisches Geschick aufzuklären. Da ist alles rezitativisch gehalten, um in dem fiebernden Momente dem Sprechgesange zu vollem Rechte zu verhelfen. Das Orchester streut nur kurze, herbe Akzente zwischen die einzelnen Verse, in der Hauptsache das Verzweiflungsmotiv (12^b). Bei: „Vom Fluch allein ein Weib kann mich erlösen“ (Lento) zeigt die vibrierende pianissimo-Begleitung an, wie nahe der Holländer sich seinem Ziele gewähnt; ein tiefmelancholischer Hauch legt sich für kurze Augenblicke auf die Darstellung. Dann („Wohl hast du Treue mir gelobt, doch vor dem Ewigen noch nicht!“) packt ihn die Verzweiflung (12^b) von neuem. Sehr charakteristisch ist auch die Tonmalerei bei Verkündung der gräßlichen Strafe ewiger Verdammnis, welche die Schuldige trifft. Man fühlt es deutlich heraus, wie heimisch sich Wagner fühlt, wenn er sich dem großen dramatischen Affekt musikalisch ganz und gar überlassen darf. Sentas: „Wohl kenn' ich dich, wohl kenn' ich dein Geschick! Ich kannte dich, als ich zuerst dich sah!“ erstickt fast in der wildbewegten szenischen und tönenden Aktion. Und nun die letzte Ankündigung, nach welcher der Holländer den Schauplatz verläßt, die Aufklärung über seine Person. Da haben wir die schon früher besprochene Steigerung (siehe Beispiel 6) von dem vibrierenden, lang ausgehaltenen E bis zum F. Es wirkt wie die Stille des Unwetters kurz vor seinem Ausbrechen mit Donner und

Blitz, heulendem Sturm und strömendem Regen. — Natürlich hat sich unterdessen auch hier der Himmel umdüstert, der Wind pfeift durch die Taue und bläht die roten Segel. Der Holländer erreicht sein Schiff; mit ihrem hohlen Bootsmannsruf begrüßt ihn die Bemannung. Schnell ist das Fahrzeug vom Lande abgestoßen und fliegt pfeilschnell dem offenen Meere entgegen. In das ferner und ferner klingende: „Hoe!" der holländischen Matrosen mischen sich die Schreckensrufe des am Lande zurückbleibenden Volkes, Dalands, Eriks und Marys; denn Senta hat sich unterdessen losgerissen und das Riff erreicht. Ihre letzten Worte, die sie den Davonsegelnden nachruft, auch rezitativisch gehalten, sind getragen von höchster Ekstase; sie übertönen Wind und Wellengebraus. Ein chromatischer Lauf im Orchester versinnbildlicht den Absturz in das brandende Meer.

Den Schluß mit der Apotheose beherrschen nur zwei Motive, das der Erlösung und das Holländermotiv. Das Erlösungsthema setzt anfangs sehr lebhaft ein und wird in jauchzendem Triumphe ausgesponnen. Siegte doch die Treue über alles Leid der Erde, auch über Satanas, der jenes Mannes Schicksal schuf. So hebt die Erlösung den Holländer aus dem tiefsten Elend sieghaft empor; darum sein Motiv (1ª) breit und gewaltig in strahlendem Dur. Je weiter die beiden der Erde entschweben in reine Höhen, desto mehr wird auch die Freude verklärt, so daß die Wiederkehr der Erlösungsweise im Ausklingen poco ritenuto und von Harfenakkorden lieblich umspielt, uns wie ein Gruß aus anderen, besseren Sphären anmutet, die nichts vom Jammer dieser Welt kennen.

* * *

Die vorstehende Analyse des Werks wird bewiesen haben, was über die Stellung des „Fliegenden Holländer" zu „Rienzi" und über seine Bedeutung für die Entwicklung des Musikdramas aus der Oper alten Stils gesagt worden

ist. Richard Wagner selbst war sich über den damit vollzogenen Schritt nicht einen Augenblick unklar. Die Einleitung zum ersten Bande seiner gesammelten Schriften schließt mit den Worten des Tondichters: „Der ‚Rienzi' möge somit als das musikalische Theaterstück angesehen werden, von dem aus meine weitere Ausbildung zum musikalischen Dramatiker, ohne jede Berührung des eigentlichen Dichter-Metiers, ihren Fortgang nahm. Was diesen Weg von der oben bezeichneten, leichtfertigen Tendenz bald ab- und einer bewußtvoll ernsteren Richtung zuführte, wird der teilnehmende Leser deutlich der Folge von Novellen und Aufsätzen entnehmen, welche ich in diesem Bande zwischen dem Textbuche des ‚Rienzi' und der Dichtung zum ‚Fliegenden Holländer' stelle. So weit meine Kenntnis reicht, vermag ich im Leben keines Künstlers eine so auffallende Umwandlung, in so kurzer Zeit vollbracht, zu entdecken, als sie hier bei dem Verfasser jener beiden Opern sich zeigt, von denen die erste kaum beendigt war, als die zweite fast fertig schon vorlag. Gewiß aber dürfte der verwandtschaftliche Zug beider Arbeiten dem aufmerksam Prüfenden dennoch nicht entgehen. Das wirkungsvolle ‚Theaterstück' liegt dem ‚Fliegenden Holländer' gewiß nicht weniger zugrunde, als dem ‚Letzten Tribunen'. Nur fühlt wohl jeder, daß mit dem Autor etwas Bedeutendes vorgegangen war; vielleicht eine tiefe Erschütterung, jedenfalls eine heftige Umkehr, zu welcher Sehnsucht wie Ekel gleichmäßig beitrugen . . ."

Inhalt.

	Seite
1. Zur Vorgeschichte des Werks	3
2. Die Handlung der Oper	30
3. Die musikalische Seite der Oper	46

Auf holzfreies Papier gedruckt.

Richard Wagner

Tannhäuser

und der Sängerkrieg auf Wartburg

Romantische Oper in drei Aufzügen

Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert
mit zahlreichen Notenbeispielen

von

Max Chop

Verlag von Philipp Reclam jun. Leipzig

Druck von Philipp Reclam jun. Leipzig

1. Die Vorgeschichte des „Tannhäuser".

„Wie der Text des ‚Tannhäuser' mit tiefem poetischen Gefühle geschrieben ist und schon an und für sich ein ergreifendes Drama voll der feinsten Stimmungs-Nüancen des Herzens und der Leidenschaft bildet, wie sein Plan originell und kühn erdacht, die Verse schön, oft sehr schön, voll von plötzlichem Aufblitzen erhabener und gewaltsamer Regungen sich zeigen, so ist die Musik ebenfalls in allem neu und verlangt besondere Beachtung ... Aber so sehr Wagner Dichter ist, so findet er nur in der Musik den vollständigen Ausdruck seines Gefühls, und zwar so vollkommen, daß auch nur er einzig und allein imstande ist, uns zu sagen, ob er seine Worte seinen Melodien anpaßt, oder ob er Melodien zu seinen Worten sucht." So äußerte sich Franz Liszt in seiner kritischen Analyse über Wagners „Tannhäuser" zu einer Zeit (1849), in der man sich über das Werk selbst noch herzlich wenig im klaren war, geschweige denn über die künstlerische Tendenz Wagnerscher Komposition in der Richtung auf das Musikdrama zu. Liszt war, wie wir später sehen werden, durch seine erste und fast ausschließliche Berührung mit „Tannhäuser" gleichsam prädestiniert für ein solches Urteil, das nur insofern eine irrige Anschauung enthält, als in Wagners Phantasie Worte und Melodie nie nacheinander, sondern stets gleichzeitig entstanden. — Mehr der äußerlichen Betrachtung wendet sich E. Naumann in seiner „Musikgeschichte" (II, 1012) zu, wenn er von der Oper sagt: „Im ‚Tannhäuser' steigerte Wagner den echt romantischen Ton, den er im ‚Holländer' bereits angeschlagen, noch höher und gab der lokalen Färbung seiner Romantik hier, durch

Anknüpfung seines Sujets bei den beiden deutschen Volksmythen vom Tannhäuser und Venusberg und vom Sängerkrieg auf Wartburg, die er zu einem stimmungsvollen Ganzen verschmolz, ein besonderes, christlich-germanisches Gepräge, welches in der Gestalt der heiligen Elisabeth von Thüringen gipfelt."

Die Geschichte der Entstehung des „Tannhäuser" und seiner zahlreichen Leidensstationen bis zur berüchtigten Dreiaufführung an der Pariser Großen Oper umfaßt einen Zeitraum von 20 Jahren (1841—1861), eine lange Strecke im Verhältnis zur Historie des „Holländer" und „Rienzi", eine kurze, wenn man die Schicksale der „Meistersinger", des „Ringes" und namentlich des „Parsifal" vergleichend daneben hält. Natürlich ist hier die erste Anregung als Termin des Beginns ins Auge zu fassen. In dem an Entbehrungen, Sorgen und Nöten reichen Jahre 1841, als der „Fliegende Holländer" in Partitur vollendet ward, finden wir Wagner auch mit der „Tannhäuser"-Idee beschäftigt. Nach seiner Rückkehr von Meudon nach Paris (Ende Oktober 1841) gab er sich viel mit der Volkssage ab, deren unerschöpflichen Reichtum ihm soeben das „Holländer"-Sujet erschlossen hatte. Die Stoffe zu „Tannhäuser" und „Lohengrin" rückten ihm das Studium der alten deutschen Sagenwelt nah. Nach dem Entzücken, in das ihn Webers „Freischütz" bei seiner Erstaufführung an der Großen Oper versetzt hatte, inmitten des Sehnens aus der kalten Fremde nach der deutschen Heimat mußte es ja die deutsche Volkssage sein, die ihn fesselte. Alles was mit seinem Vaterlande und dessen Geschichte zusammenhing, reizte ihn; es bereitete ihm eine wahre Genugtuung in dem unbefriedigten, heißen Sehnsuchtsgefühl zu wühlen und so durch momentane Steigerung des Schmerzes dann für längere Zeit von der Wehmut auf ihn eindrängender Stimmungen sich leidlich befreit zu sehen. Dann kam im April 1842 seine Reise nach Deutschland (Dresden), der Anblick des Rheins, bei dem er mit hellen Tränen im Auge seinem Vaterlande ewige Treue schwur,

und der Wartburg, die er später im Mai 1849, nachdem „Tannhäuser" längst beendet war, als politischer Flüchtling wiedersehen sollte. — Der Winter 1841/42 in Paris hatte ihn auch der Historie in die Arme getrieben; wir besitzen aus jener Zeit die Skizze einer Operndichtung „Sarazenin", die ihren Stoff der letzten Hohenstaufenzeit entlehnte und als Helden Manfred, den Sohn Friedrichs II., ins Auge faßte. Da ward seine Aufmerksamkeit durch das alte deutsche Volksbuch „vom Ritter Tannhäuser" einer neuen Richtung zugewandt, wie Goethe einst durch das Büchlein vom „Doktor Faustus" die Anregung zu seiner unvergänglichen „Faust"-Dichtung erhielt. Entgegen der ältesten Überlieferung im Tannhäuserliede brachte die populäre Darstellung Tannhäuser mit dem Sängerkriege auf der Wartburg und mit der Frau Venus unseligem Zauber zusammen. „Sarazenin" wies auf „Rienzi" zurück, „Tannhäuser" führte ihn auf dem Wege weiter, den er im „Holländer" eingeschlagen und als einzig richtigen erkannt hatte. Und er blieb dem einmal gewählten Wege treu. — Im Mai 1842 während des Erholungsaufenthaltes in Teplitz finden wir Wagner am ersten Entwurfe zur Tannhäuserdichtung, die zunächst den Titel führen sollte: „Der Venusberg. Romantische Oper." Der Winter 1842/43 ließ ihn von einer Fortführung des Planes wieder weit abkommen. Am 20. Oktober 1842 fand die Erstaufführung des „Rienzi", am 2. Januar 1843 die des „Fliegenden Holländer" in Dresden statt; der 2. Februar brachte ihm die Genugtuung seiner Ernennung zum Königlich Sächsischen Hofkapellmeister (neben Reißiger). Da gab's viel zu tun, so daß keine Zeit verblieb, an etwas Neues zu denken. Erst das Frühjahr führte ihn von neuem mit seinen Plänen zusammen. Am 22. Mai 1843 lag die Dichtung des „Tannhäuser" vollendet vor.

Wieder war es Teplitz-Schönau, wo der Meister während eines vierwöchentlichen Urlaubs am 13. Juli desselben Jahres sich der Komposition des „Tannhäuser" zuwandte.

Die weiteren Daten des Heranreifens und der Fertigstellung des Werkes mögen hier gleich mit angefügt werden: Ende September 1844 siedelte Wagner zur Erholung nach Fischers „Weinberg“ bei Dresden über. Erholung nannte er: vom Taktieren ausruhen und sich dem Schaffen widmen. So gedieh hier der „Tannhäuser“ weiter, am 15. Oktober 1844 lag der zweite Aufzug fertig vor. Am 29. Dezember war die Komposition des dritten Aufzuges in der Skizze beendet und am 13. April 1845 wurde der letzte Federstrich an der „Tannhäuser“-Partitur getan.

Die Oper war das Produkt wiedergewonnener persönlicher und Aktionsfreiheit, wie sie ihm die neuen, auskömmlichen und künstlerisch bedeutsamen Verhältnisse gegenüber dem Pariser Elend gaben. Er hatte sich durch nichts in seinen Plänen stören oder ablenken lassen, kein Seitenblick war auf den flüchtigen Tagesgeschmack, auf die Wünsche der Mode und der Menge gefallen, er schritt *seinen* Weg. Auch das Bewußtsein, daß er sich mit solcher Isolierung starken Anfeindungen der Außenwelt preisgeben würde, war ihm vertraut. Er machte keinerlei Zugeständnisse an etwas, was mit der Kunst nur in losen oder gar keinen Zusammenhang zu bringen war, sich selbst wollte er geben mit der neuen, für richtig erkannten Tendenz, die weitab vom Hergebrachten, geschweige denn vom Modegeschmack, wies. „Der Lavastrom glühender Leidenschaft, der uns aus dieser Musik entgegenströmt, er floß während ihrer Entstehung durch die Adern des jungen Meisters und ohne Rückhalt gab er sich der verzehrend üppigen Erregtheit hin, die ihm bei dieser Arbeit Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt.“ So Glasenapp. Wagner selbst schildert seinen Gemütszustand in folgenden Worten: „Mit meinem ganzen Wesen war ich in so verzehrender Weise dabei tätig gewesen, daß ich mich entsinnen muß, wie ich, je mehr ich mich der Beendigung der Arbeit näherte, von der Vorstellung beherrscht wurde, ein schneller Tod würde mich an dieser Beendigung verhindern,

so daß ich bei der Aufzeichnung der letzten Note mich völlig froh fühlte, wie als ob ich einer Lebensgefahr entgangen wäre." — An Gaillard, den bekannten Berliner Musikalienhändler und Herausgeber der „Berliner musikalischen Zeitung" (von 1848 an der „Neuen Berliner Musikzeitung") ließ er eine Abschrift der Tannhäuser-Partitur gehen und fügte ihr einen Brief bei, in dem es u. a. heißt: „Da ist mein ‚Tannhäuser', wie er leibt und lebt, ein Deutscher vom Kopf bis zur Zehe. Möge er imstande sein, mir die Herzen meiner deutschen Landsleute in größerer Ausbreitung zu gewinnen, als dies bis jetzt meine früheren Arbeiten vermochten!! Diese Arbeit muß gut sein, oder ich kann nie etwas Gutes leisten. Es war mir ein wahrer Zauber damit angetan; sowie und wo ich nur meinen Stoff berührte, erbebte ich in Wärme und Glut: bei den großen Unterbrechungen, die mich von meiner Arbeit trennten, war ich stets mit einem Atemzuge so ganz wieder in dem eigentümlichen Dufte, der mich bei der allerersten Konzeption berauschte. — Im September soll die erste Aufführung stattfinden. Ende dieses Monats gehe ich nach Marienbad, im August komme ich nach Dresden zurück, um den ‚Tannhäuser' einzustudieren. Klavierauszüge usw., alles ist bereits gearbeitet, so daß ich am Tage nach der ersten Aufführung völlig frei und ledig bin." . . Nun, ein Leben und Aufgehen im Kunstwerke, wie es sich in diesen Zeilen ausspricht, mußte infolge Anspannung aller geistigen und körperlichen Kräfte auch einen starken Rückschlag ausüben. Als der Komponist die Rollen zu seinem neuen Werke verteilt hatte, fühlte er sich in seiner Gesundheit derartig angegriffen, daß ein längerer Erholungsaufenthalt zur dringenden Notwendigkeit wurde. Er verbrachte den Juli des Jahres 1845 in Marienbad in Böhmen, — freilich, wie bei einer so rastlos schaffenden und tätigen Natur vorauszusehen war, nicht in wirklicher Muße. Wissen wir doch, daß die Zeit in Marienbad ihn aufs neue mit dem Studium der deutschen Volkssage zusammenbrachte, daß

bei dieser Gelegenheit der erste Entwurf des „Lohengrin“ und der „Meistersinger von Nürnberg“ entstand, auch die „Parsifal“-Idee erste, bedeutsame Nahrung erhielt. Die Erstaufführung des Bühnenweih-Festspiels auf den Brettern des Baireuther Wagnertheaters fand am 26. Juli 1882 statt; mithin liegt zwischen Konzeption und Tat beim „Parsifal“ der weitaus längste Zeitraum, den ein Bühnenwerk Wagners für sich in Anspruch nahm — eine Spanne von siebenunddreißig Jahren. Dies nebenbei! — Marienbad vermittelte Wagner übrigens auch noch die persönliche Bekanntschaft des damals zwanzigjährigen Eduard Hanslick, der später als Kritiker sein erbittertster Feind werden sollte und dieser Feindschaft auch bis zu seinem Tode (1904) treu geblieben ist.

Um die Mitte des August 1845 kehrte Wagner nach Dresden zurück, um die Einstudierung des „Tannhäuser“ am Hoftheater in die Hand zu nehmen. Die von der Holländer-Aufführung her bewährten Kräfte standen ihm für die Rollenbesetzung zur Verfügung:

Hermann, Landgraf von Thüringen (Baß)	Wilhelm Dettmer
Tannhäuser (Tenor)	Tichatschek
Wolfram von Eschenbach (Bariton)	Mitterwurzer
Walter von der Vogelweide (Tenor)	Schloß
Biterolf (Baß)	Wächter
Heinrich der Schreiber (Tenor)	Curti
Reimar von Zweter (Baß)	Riese
Elisabeth, Nichte des Landgrafen (Sopran)	Johanna Wagner
Venus (Sopran)	Schröder-Devrient
Ein junger Hirt (Sopran)	Anna Thiele.

Freilich begannen bereits mit dem „Tannhäuser“ jene unliebsamen Erörterungen zwischen Komponisten und Darstellern, die selten einem Schaffenden, der frei von allen persönlichen Rücksichten ganz im Kunstwerke aufging, erspart geblieben sind. Die Schröder-Devrient eignete sich nicht für die Partie der Venus; sie schob die Schuld auf Wagner und äußerte sich mit der Offenheit gefeierter Primadonnen ihm gegenüber: „Sie sind ein Genie, aber sie schreiben so verrücktes

Zeug, daß man es kaum singen kann!“ Auch Tichatschek verlangte Streichungen; und derartige Dinge waren Wagner in der Seele verhaßt. Tichatschek war ein guter Tannhäuser, aber nicht der Tannhäuser; er ist später von Schnorr von Carolsfeld, Heinrich Vogl und namentlich von Albert Niemann weit überholt worden. Das darf indessen nicht auffallen, weil Tichatschek der erste war, der dem neuen musikalischen Stile gegenübergestellt wurde, während die anderen Zeit fanden, sich allmählich in ihn einzuleben. Von seiten der Generaldirektion blieben Wagner ebenfalls unangenehme Bemerkungen über seine „revolutionäre“ Kunst nicht erspart: Intendant von Lüttichau gab sich einige Mühe, dem Komponisten darzulegen, daß Carl Maria von Weber das eine Wesentliche vor ihm voraus hätte: „In seinen Opern klinge der Schluß versöhnend aus, und das wolle das Publikum nun einmal haben.“ — In bezug auf die Inszenierung geschah viel, um die Premiere wirkungsvoll herauszubringen, und doch nicht alles. Den Wartburgsaal hatte die Kunst französischer Bühnenmaler — für dekorative Theaterwirkungen galt bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts Paris als leistungsfähigste Stadt — meisterhaft geschaffen; aber man verwendete (vielleicht aus Sparsamkeitsrücksichten, vielleicht aus Unkenntnis!) die Bühnenausrüstung des ersten Aufzugs auch für den letzten. Darin lag ein großer Fehler! Denn die Wartburgdekoration des ersten Aktes steht in vollem Frühlingssprangen, die des letzten unter der Herrschaft herbstlichen Ersterbens und Dahinwelkens. Man versuchte dem zu spät entdeckten Mangel durch Beleuchtungswirkungen aller Art abzuhelfen, freilich ohne damit eine echte Stimmung auch nur annähernd zu erreichen. — Heute legen alle größeren Bühnen auf die Gegensätzlichkeit dieser Wirkung, die ja auch dem szenischen und musikalischen Bilde so außerordentlich angepaßt ist, hohen Wert.*)

*) Empfohlen seien bei dieser Gelegenheit die unter dem Titel „Bairenther Bühnenbilder“ von Dr. G. Henning in Greiz heraus-

Die Dresdener Erstaufführung des „Tannhäuser" fand am 19. Oktober 1845 statt. Das Publikum war einigermaßen gespannt, weil das Werk in seinem langsamen Erstehen seit zwei Jahren die Öffentlichkeit sehr beschäftigt hatte — ihr Interesse sowohl wie ihre Neugierde. Man war bereits im „Holländer" nach „Rienzi" an Wagners Zielen irre geworden; niemand konnte sich darüber klar werden, worauf das hinauslief. Was würde nun dieses neue Werk bringen? Ein weiteres Fortschreiten auf der einmal betretenen Bahn — oder die Rückkehr? Auch der Meister selbst war in höchstem Maße gespannt darauf, wie die große Öffentlichkeit dem neuen pronunciamento einer wesentlich veränderten Kunstauffassung begegnen würde. Billigte sie seinen Weg, dann war ihm um die Entwickelung des deutschen Musikdramas nicht bange; opponierte sie — nun, so mußte eben gekämpft werden. Denn seine Überzeugung war in jahrelangem, heißem Ringen einer ehrlichen, das Höchste anstrebenden Tendenz gewonnen worden, für ihn gab es kein Zurück. Damals trug sich der Meister noch mit leidlich optimistischen Gedanken; er wähnte, daß alle Welt so empfinden müßte, wie er selbst, daß sich jedem die Notwendigkeit der von ihm angebahnten Reform ebenso aufzudrängen hätte wie ihm. Und das war ein herber Irrtum! Diese Welt ist nur willfährig und geneigt, sofern sie nicht aus den Gleisen des Alltags gebracht wird; wird das versucht, so beginnt die zähe Opposition, der es nie an öffentlichen Mitteln und Hilfstruppen fehlt, und im Kampfe siegt, wer die größte Energie, vielleicht auch die wirksamste Protektion, auf seiner Seite hat.

---

gegebenen Sammelmappen der Dekorationen zum „Fliegenden Holländer", „Tannhäuser", „Ring des Nibelungen" und „Parsifal" am Festspielhause, die zum großen Teil des Meisters eigene Intentionen enthalten und von ganz außergewöhnlicher Größe der Konzeption und Farbenpracht sind.

Für die Premiere waren die Preise der Plätze im Dresdener Hoftheater auf das Doppelte erhöht. Gleichwohl zeigte sich das große Haus gut besetzt. Niemand wollte bei dem „Ereignisse" fehlen. Auch von auswärts; namentlich von Leipzig, hatte sich zahlreicher Besuch eingefunden. — Glasenapp berichtet über den Verlauf der ersten „Tannhäuser"-Vorstellung: „Den geringsten Eindruck machte die Venusbergszene; das Feuer Tichatscheks vermochte die Befangenheit nicht aufzuheben, welche durch die Darstellerin der Liebesgöttin darüber schwebte. Sie wirkte trotz ihrer echt dramatischen Schürzung erkältend auf das Publikum und ward für den Komponisten selbst zur Pein. Um so mehr überraschte die Szenenverwandlung, das Sextett des Finales wurde mit rauschendem Beifall aufgenommen und nach dem Sinken des Vorhangs der junge Meister mit seinen Genossen gerufen. Die einzelnen Nummern des zweiten Aktes verfehlten ihren Eindruck nicht und wiederum ehrte Hervorruf den Komponisten und alle Darsteller. Auch für die Folge ward er jedesmal der Höhepunkt der Beifallsbezeigungen. Nachdem indes schon die erste Zwischenpause durch die ungewöhnliche Länge von 25 Minuten die Geduld des Publikums auf eine harte Probe gestellt hatte, ward die Stimmung für den dritten Akt nicht günstiger beeinflußt, da mit der einleitenden Musik gar eine halbe Stunde verfloß, bis sich der Vorhang von neuem hob. Wir müssen uns diesen Akt für die erste Tannhäuseraufführung noch in seiner alten Gestalt vorstellen, in welcher weder Venus noch der Trauerzug mit der Leiche Elisabeths selbst auf der Bühne erschien, sondern beide entgegengesetzte Prinzipien durch das ferne Erglühen des Hörselberges und den Klang der Totenglocke, die von der Wartburg in das Tal herüberhallt, bloß angedeutet wurden. Es erschien abspannend und monoton und ermüdete den großen Teil der Hörer, welcher sich während des Genusses stets der Frage hingibt, in welchem Verhältnisse das Objekt desselben zu den gewohnten Formen stehe,

durch allzugroße Anforderungen. Eine rezitativische Erzählung von solchem Umfange, wie die dem Hauptsänger an einem wichtigsten Pnnkte der Oper in den Mund gelegte, widersprach allem bisher Erhörten und man glaubte sie auf Armut an melodischer Erfindung zurückführen zu müssen. Schien die Aufnahme des Stückes im Theater selbst, nach dem beifälligen Empfange vieler Einzelheiten, im allgemeinen noch eine verhältnismäßig günstige, so fühlte sich das Publikum vollends verwirrt und unbefriedigt, sobald es beim Austritt aus dem Theater des Ganzen in seiner seltsam fremdartigen Eigentümlichkeit bewußt zu werden versuchte . . . Er hatte seine Erwartungen völlig getäuscht. Selbst der tragische Schluß des ‚Tannhäuser' erregte dem Gewohnten gegenüber noch einen besonderen Anstoß; Spontinis: ‚Chantez, dansez!', mit dem er soeben noch zum Schluß der ‚Vestalin' statt des in Dresden üblichen Ausganges der Oper auf dem Begräbnisplatze die Dekoration wechseln, den Rosenhain erscheinen, das glückliche Paar durch Priesterinnen Amors zum Altare geführt werden ließ, herrschte in der Opernpraxis noch zu allgemein."

Wagner, wie auch seine Freunde, waren von dem zweifelhaften Erfolge der Oper sehr unangenehm berührt. Und zwar kam Wagner das Bewußtsein eines dem Mißerfolge verwandten Ergebnisses nicht sogleich, sondern erst im weiteren Verlaufe der Wiederholungen. Am 3. November 1845 hatte er noch an Louis Gaillard, den Berliner Freund, sehr enthusiastisch über die Aufnahme des neuen Werkes beim Publikum berichtet: „Mein Dienstmädchen, die im 4. Range war, versichert mir, die Leute um sie herum hätten die Oper noch schöner als den ‚Rienzi' gefunden. Was will man mehr? .. Nun hat gestern endlich die vierte Vorstellung vor brechend vollem Hause stattgefunden, nach jedem Akte die Sänger und nachher jedesmal noch der Autor gerufen; nach dem zweiten Akte ein wahrer Tumult! Wo ich mich blicken lasse, rufen mir die Leute begeistert entgegen!" — Vom

äußeren, rauschenden Erfolge hat sich schon so mancher verblenden lassen. In ihm liegt nicht das Wesentliche und Nachhaltige eines Eindrucks, er kann unter Umständen auch eine Ablehnung und Niederlage bedeuten. Aus diesem Gesichtspunkte heraus wird man verstehen, wenn Wagner später schreiben konnte: „Jedem Einsichtsvollen gebe ich zu beurteilen, welches meine Stimmung gegen den äußerlichen Erfolg meines Werkes in Dresden sein mußte, und ob mich eine zwanzigmalige Aufführung mit jedesmaligem ‚Herausruf' des Autors für das nagende Bewußtsein entschädigen konnte, einen großen Teil des empfangenen Beifalls doch nur einem Mißverständnisse, oder mindestens einem durchaus mangelhaften Verständnisse meiner eigenen künstlerischen Absicht verdanken zu müssen!" — Noch eingehender und klarer spricht sich Wagner sechs Jahre später in den „Mitteilungen an meine Freunde" aus. Es heißt da: „Das Publikum hatte mir in der enthusiastischen Aufnahme des ‚Rienzi' und in der kälteren des ‚Fliegenden Holländer' deutlich vorgezeichnet, was ich ihm bieten müßte, um es zufrieden zu stellen. Seine Erwartung täuschte ich vollständig; verwirrt und unbefriedigt verließ es die erste Vorstellung des ‚Tannhäuser'. — Das Gefühl der vollkommensten Einsamkeit, in der ich mich jetzt befand, übermannte mich. Die wenigen Freunde, die von Herzen mit mir sympathisierten, fühlten sich selbst durch das Peinliche meiner Lage so bedrückt, daß die Kundgebung ihrer eigenen unwillkürlichen Verstimmung das einzige befreundete Lebenszeichen um mich war. Eine Woche verging, ehe eine zweite, zur Verbreitung des Verständnisses und zur Berichtigung von Irrtümern so nötig scheinende Vorstellung des ‚Tannhäuser' stattfinden konnte. Diese Woche enthielt für mich das Gewicht eines ganzen Lebens. Nicht verletzte Eitelkeit, sondern der Schlag einer gründlich vernichteten Täuschung betäubte mich damals nach innen. Es wurde mir klar, daß ich mit dem ‚Tannhäuser' nur zu den wenigen, mir zunächst vertrauten Freundesherzen gesprochen hatte, nicht

aber zu dem Publikum, an das ich mich dennoch durch die Aufführung des Werkes unwillkürlich wandte: hier war ein Widerspruch, den ich für vollkommen unlösbar halten mußte... Dem mir geneigten Willen der Direktion, und vor allem dem guten Eifer und dem glücklichen Talente der Darsteller gelang es, meiner Oper einen allmählichen Eingang zu verschaffen. Dieser Erfolg vermochte mich aber nicht mehr zu täuschen; ich wußte jetzt, woran ich mit dem Publikum war, und hätte ich daran noch zweifeln können, so würden mich weitere Erfahrungen vollends zur Genüge darüber haben aufklären müssen." — Sehr bezeichnend ist auch der Vergleich des langsam im Publikum erwachenden Interesses für „Tannhäuser" mit der Teilnahme, die man — Wahnsinnigen schenkt, wie ihn der Meister selbst bei dieser Gelegenheit anwendet: „Sie bestimmt uns, auf die irren Reden des Leidenden einzugehen, ihnen einen Sinn zu entraten, in diesem entratenen Sinne ihm endlich wohl auch zu antworten, um so einen traurigen Zustand ihm erträglich zu machen" ....

Der Meister hat es auf verschiedene Weise versucht, sich der Verständnislosigkeit des Publikums begreiflicher zu machen und nicht nur das äußerliche Moment beifälliger Entgegennahme, sondern die Intelligenz für sich zu wecken. Von der zweiten „Tannhäuser"-Wiederholung ab gab er eine „Einführung" in die Oper heraus, der dann 1852 die Schrift: „Über die Aufführung des ‚Tannhäuser', eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper" (Ges. Schr. V, 159 ff.) folgte. Indessen jene Zeit war noch nicht reif für Führer und Kommentare, sie wollte ohne jede weitere Belastung ihres geistigen Gleichgewichts nur genießen, wenn sie das Theater besuchte. — Weiter hat sich aber auch die Oper eine mehrfache Umarbeitung gefallen lassen müssen: Der Schluß, wie wir ihn jetzt besitzen, datiert aus dem Jahre 1847, wo er am 1. August zum ersten Male den Dresdenern vorgesetzt wurde. Das Jahr 1860 (September) brachte dann noch die sogenannte „Pariser Bearbeitung" des ersten Auf-

zuges durch vollständige Neugestaltung der Venusbergszene und deren Erweiterung infolge Einlage des Bacchanals. In dieser Umarbeitung, auf die wir späterhin noch zurückkommen werden, wird der „Tannhäuser" heute an den meisten Bühnen gegeben. —

Oben war davon die Rede, daß nicht allein in der breiten Öffentlichkeit der Theaterbesucher, sondern auch unter der Kritik sich die Opposition gegen Richard Wagner immer mehr bemerkbar machte. Es gibt da viel des Interessanten von der Erstaufführung bis in spätere Zeiten hinein auch beim „Tannhäuser" zu registrieren. Zunächst die deutsche Kritik! Die „Neue Zeitschrift für Musik" in Leipzig ließ sich aus Dresden melden, daß der „Tannhäuser" sich „durch gänzliche Abwesenheit von Charakterzeichnung" hervortue. „Wohl glaubt man zuzeiten etwas hinter den Äußerlichkeiten suchen zu müssen, aber man überzeugt sich bald, daß wenig oder nichts dahinter ist ... Das Hervorrufen des Autors entscheidet hier ganz und gar nichts; wurde doch dieselbe Auszeichnung im vorigen Semester dem eben anwesenden Komponisten zweier Opern zuteil, welche mit der vierten Vorstellung vom Repertoire verschwanden!" Der Verfasser von „Dresden und die Dresdener" (1846) meinte: „Wagner ist kein Künstler, weder an Geschmack noch an Schöpferkraft. Die Zeit wird richten!" Dr. E. Schmidt-Berlin erklärte die „Tannhäuser"-Musik für „Dissonanz-Musik," Dr. Schlüter-Berlin für „eine Oper ohne Gesang." Ganz besonders erbittert auf den Neuerer zeigt sich der alte Leipziger Pädagoge Moritz Hauptmann, dem allerdings die Wagnersche Auffassung arg wider den Strich gegangen zu sein scheint: „Ich glaube nicht, daß von Wagner ein Stück seiner Kompositionen ihn überlebt. Die Ouvertüre zu ‚Tannhäuser' ist ganz gräßlich, unbegreiflich und ungeschickt, lang und langweilig für einen so geschickten Menschen. Er ist kein junger, unerfahrener Mensch mehr, und wer da noch so ein Ding machen und stehen lassen kann, wie diese Ouver-

türe, dessen Künstlerberuf scheint mir sehr wenig entschieden." Mendelssohn-Bartholdy, ebenfalls ein ausgesprochener Gegner Wagners, setzte die „Tannhäuser"-Ouvertüre auf das Programm eines am 12. Februar 1846 im Gewandhause stattfindenden Konzerts zum Besten des Leipziger Orchester-Pensionsfonds — „als warnendes Beispiel, wie man nicht komponieren und instrumentieren solle." Ein Berliner Kritiker erklärte: „Wagners Musik ist eine große unmusikalische Sünde, welche ihm das Publikum ebensowenig verzeihen wird, als dem Tannhäuser der Sage dereinst seine Sünden verziehen wurden." In einem Berichte aus Frankfurt am Main heißt es: „Der ‚Tannhäuser' ist für das Publikum als abgetan zu betrachten; dagegen ist Flotows ‚Indra' zur Kassenoper geworden." — Den deutschen Kritikern standen die französischen und englischen Kollegen nicht nach. Den „Signalen" berichtete noch 1862 deren Pariser Korrespondent: „Wir sind glücklicherweise mit diesem Unsinn fertig, der auch in Deutschland nicht mehr lange fortfahren wird, erbitterte Debatten zu veranlassen," während Fétis ein Jahr vor den ersten Bairenther Festspielen, also 1875, sich in seiner „Biographie des Musiciens" ausließ: „Das Auftreten der Pariser, die den ‚Tannhäuser' dem Fluche der Lächerlichkeit preisgaben, ist nicht ohne Einfluß auf die öffentliche Meinung geblieben, denn seit 1861 hat die Wagnerbewegung in Deutschland beträchtlich abgenommen," und von der Ouvertüre zu „Tannhäuser" behauptete, sie beginne mit „einem armseligen, in schlechtester Harmonisierung gesetzten Chorale. Dieser Choral sei die einzige Spur einer Melodie in dem ganzen Werke, und," so fügt er bissig hinzu, „noch dazu was für einer Melodie!" Heute gehört „Tannhäuser" zum festen Repertoire der Pariser Großen Oper und in Deutschland erlebt das Werk nach den vorliegenden Statistiken im Jahre durchschnittlich 300—400 Aufführungen. — Von England aus hat sich Wagner gleichfalls so manches gefallen lassen müssen; die dortige Kritik nahm in demselben Maße

an Schärfe des Ausdrucks zu, als sein Ansehen wuchs. In den „Times“ vom 14. Mai 1855 wird referiert: „In England kennt man weiter nichts als die Ouvertüre zum ‚Tannhäuser‘, die vom Publikum mit derselben Teilnahmlosigkeit angehört wurde und die günstigstenfalls nur eine alltägliche Entfaltung von Lärm und Extravaganz genannt werden kann.“ — Der Londoner Historiker und Musiklehrer John Hullah urteilte: „In den einzelnen Teilen, aus denen ‚Tannhäuser‘ zusammengesetzt ist, macht sich die gänzliche Abwesenheit einheitlichen musikalischen Gefüges und des Zusammenhangs empfindlich bemerkbar; wenig Melodie und das wenige höchst armselig, dabei eine Harmonisierung, die hauptsächlich durch ihre unruhige, zwecklose und augenscheinlich hilflose Modulation sich aufdrängt.“ — Sein Kollege H. F. Chorley, der bekannte Musikreferent des Londoner Athenaeum, greift zu den derbsten Waffen: „Niemals hat mich ein Werk, das mit gewissen Prätensionen auftrat, so enttäuscht, gequält und ermüdet, ja beleidigt, wie dieser ‚Tannhäuser‘, dessen Musik vom Anfang bis zum Ende im strikten Gegensatze zu seiner Handlung steht. Wo Wagner eine Melodie erwischte, beutete er sie aus, ohne sich daran zu kehren, ob sie paßte oder nicht. Ich denke immer noch an das Heulen, Winseln und Kreischen Tichatscheks (Erzählung im 3. Aufzuge); es ist unmöglich, diese Szene zu singen oder wohllautend zu deklamieren. Die Instrumentierung ist auffallend unangenehm. Gellender Lärm und ein Übermaß von dem, was ein witziger Kopf mit so glücklichem Mangel an Ehrerbietung als ‚Porzellanscherben-Effekte‘ bezeichnete, — das heißt also: Sachen, die ein jeder schnell genug schaffen kann, wenn seine Dreistigkeit seiner Exzentrizität das Gleichgewicht hält.“

Von Mendelssohns Meinung über „Tannhäuser“ ist bereits die Rede gewesen. Auch Louis Spohr und Robert Schumann, beide bisher Verfechter der neuen Kunst und Freunde Wagners, wurden bei diesem jüngsten Werke Wagnerscher Muse stutzig, weil sie es nicht gleich erfaßten. Spohr, der als fast achtzigjähriger Greis im Jahre 1853 nach lang-

jährigen Bemühungen endlich den „Tannhäuser“ am Kasseler Hoftheater durchdrücken konnte, sagte von dem Werke: „Die Oper enthält vieles, das neu und schön ist, aber auch manche häßlichen Angriffe auf die Kunst. An vieles, das ich anfangs nicht leiden mochte, habe ich mich nach wiederholtem Anhören gewöhnt und nur die Abwesenheit eines festen Rhythmus und das häufige Fehlen abgerundeter Perioden fahren fort mich zu stören.“ Hätte Spohr den „Tristan“ gehört, was würde er wohl gesagt haben!? Aber wie richtig ist sein Empfinden: Der Mangel an vollen abgerundeten Perioden stört ihn, d. h. er vermag als Mann der alten Schule die Existenzberechtigung des Motivs nicht anzuerkennen. In der Mission des leitenden Motivs aber lag technisch wie inhaltlich eine der Hauptforderungen des aus der Gärung langsam aber sicher sich entwickelnden Musikdramas. — Und Robert Schumann? Ihn brachte „Tannhäuser“ in offenkundige Verlegenheit. Sein Urteil vom 7. August 1847 in den gesammelten Schriften über Musik und Musiker ist in weite Schichten gedrungen: „Eine Oper (‚Tannhäuser‘), über die sich nicht so in Kürze sprechen läßt. Gewiß, daß sie einen genialen Anstrich hat. Wär' er ein so melodiöser Musiker, wie er ein geistreicher, er wäre der Mann der Zeit!“ . . . So ward er der Mann der Zukunft! Aber schon 1845, mithin zwei Jahre früher, stand Schumann gelegentlich seiner ersten Bekanntschaft mit „Tannhäuser“ auf dem nämlichen Standpunkte. Er fühlte deutlich heraus, daß in dem Werke etwas Geniales, Reformatorisches steckte — aber auch, daß dieses Geniale mit seiner künstlerischen Intuition in diametralem Widerspruche stand. So mögen wohl objektive und rein persönliche Auffassung bei ihm in argem Streite gelegen haben. „Da hat Wagner wieder eine Oper fertig,“ schrieb er an seinen Freund Felix Mendelssohn-Bartholdy, „gewiß ein geistreicher Kerl, voll toller Einfälle und keck über die Maßen — die Aristokratie schwärmt noch vom ‚Rienzi‘ her — aber er kann wahrhaft nicht vier

Takte schön, kaum gut hintereinander wegschreiben und denken. Eben an der reinen Harmonie, an der vierstimmigen Choralgeschicklichkeit, da fehlt es ihnen allen ... Die Musik ist um kein Haar breit besser als ‚Rienzi', eher matter, forcierter! Sagt man aber so etwas, so heißt es gar: ‚Ach, der Neid!' Darum sag' ich es nur Ihnen, da ich weiß, daß Sie es längst wissen." Man sieht, auch hier (wie bei Spohr) ist der Angelpunkt, um den sich alles dreht, die Frage nach dem Rechte des motivischen Baues, der sich mehr und mehr von der acht- oder viertaktigen Periode lossagte. Und „das ärgerte uns're Alten". Drei Wochen später meinte Schumann: „Ich muß manches zurücknehmen, was ich Ihnen nach dem Lesen der Partitur darüber schrieb; von der Bühne stellt sich alles ganz anders dar. Ich bin von vielem ganz ergriffen gewesen." Und in einem etwa um dieselbe Zeit geschriebenen Briefe an den späteren Berliner Hofkapellmeister Heinrich Dorn heißt es: „‚Tannhäuser' von Wagner wünscht' ich, daß Sie sähen. Er enthält Tiefes, Originelles, überhaupt hundertmal Besseres als seine früheren Opern, freilich auch manches musikalisch Triviale. In Summa, er kann der Bühne von großer Bedeutung werden, und wie ich ihn kenne, hat er den Mut dazu. Das Technische, die Instrumentation, finde ich ausgezeichnet, ohne Vergleich meisterhafter gegen früher." — Bei einem Vergleiche dieses Urteils mit dem ersten gegen Mendelssohn geäußerten wird sich niemand eines Lächelns erwehren können. Unverständlich ist und bleibt nach allen diesen Wandlungen das nachfolgende Urteil Schumanns über Wagner aus dem Jahre 1853: „Er ist, wenn ich mich kurz ausdrücken soll, kein guter Musiker; es fehlt ihm Sinn für Form und Wohlklang. Aber Sie dürfen ihn nicht nach Klavierauszügen beurteilen. Sie würden sich an vielen Stellen seiner Oper, hörten Sie sie von der Bühne, gewiß einer tiefen Erregung nicht erwehren können. Und ist es nicht das klare Sonnenlicht, das der Genius ausstrahlt, so ist es oft ein geheimnisvoller Zauber, der sich unserer Sinne bemächtigt. Aber, wie gesagt, die Musik,

abgezogen von der Darstellung, ist gering, oft geradezu dilettantisch, gehaltlos und widerwärtig, und es ist leider ein Beweis verdorbener Kunstbildung, wenn man im Angesichte so vieler dramatischer Meisterwerke, wie sie die Deutschen aufzuweisen haben, diese neben jenen herabzusetzen wagt. Die Zukunft wird auch über dieses richten!" ... Der Appell an die Zukunft soll immer mit großer Vorsicht angewandt werden, namentlich wenn ein zwar unbestimmtes, aber doch vorhandenes Gefühl die Frage aufwirft, ob nicht unter Umständen der abgeurteilten Kunstrichtung die Zukunft gehört, weil der Gegenwart die Reife und Objektivität für ihre Wertbemessung fehlt. Objektiv war auch Robert Schumann anno 1853 nicht aus Gründen persönlicher Verstimmung. Indessen man kann nach Abzug aller persönlichen Beeinflussungen aus diesen so außerordentlich schwankenden Urteilen ersehen, wie schwer es ist, einer Zeiterscheinung gerecht zu werden, die eben mit dem Hergebrachten bricht und damit ihrer Zeit den Krieg erklärt. Die Loslösung von den Einwirkungen einer Umgebung, in der man lebt, ist für den schaffenden Künstler schwer; aber er kann sie bei fester Überzeugung durch strenge Isolierung immer noch leichter erreichen als ein Kritiker, den sein Amt tagtäglich mit der Zeit und ihren Erscheinungen in direkte Berührung bringt und von ihm verlangt, daß er sie öffentlich bewerten soll.

Das, was Wagner zunächst bei all' den Erfahrungen solcher Art das Bedenklichste erschien, war die Tatsache, daß seine künstlerischen Ideale noch weit von einer verständnisvollen Aufnahme durch die bevorzugten Klassen, geschweige denn von einer Volkstümlichkeit im besten Sinne, entfernt waren. Und ohne diese Errungenschaft blieb es für ihn materiell wie schöpferisch schwer, auf der begonnenen Bahn weiterzuschreiten. So versuchte er es mit Berlin, wo er in Meyerbeer eine starke Stütze zu haben glaubte. Ach, und dieses Berlin, die spätere Metropole des Deutschen Reichs und der deutschen Intelligenz, erwies sich in Zukunft gerade den Wer-

ken Wagners gegenüber so verständnislos und ablehnend — freilich weniger im Publikum, obgleich es dort, wie wir später sehen werden, auch durchaus nicht an kräftigem Widerstande fehlte, als namentlich in den leitenden und entscheidenden Instanzen. Wäre es auf Berlin angekommen, so würde Richard Wagner noch heute zu den großen Unbekannten zählen. Denn nirgends hat man sich widerstrebender und langsamer der allgemeinen Anerkennung dieses Genies gefügt, allerdings dann auch eingesehen, was für Kassenerfolge man all' die vielen Jahre aufgab, nur um einem Prinzipe gerecht zu werden, das weder mit Kunst noch mit gesundem Fortschritt oder rationeller Wirtschaftspolitik das geringste gemein hatte. — Am 19. Dezember 1845 reiste Wagner für einige Tage nach Berlin, um hier seinem „Tannhäuser" (auch dem „Rienzi") am Opernhause die Aufführung zu ermöglichen. Zehn volle Jahre hat dies Bemühen gewährt, teils direkt, teils indirekt durch einflußreiche Freunde; die Generalintendanten — bis 1851 Herr von Küstner, von da ab Botho von Hülsen — verhielten sich ablehnend. Der Meister trug sich mit der Idee, „Tannhäuser" dem König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen zu widmen; seine Gönnerschaft wäre dem Werke sehr förderlich gewesen. Allein Intendant von Küstner „winkte ab", für ihn war die Oper „zu episch" — für einen Dresdener Referenten war sie „zu dramatisch," für einen Leipziger Kritiker „zu lyrisch" gewesen. Die diesbezügliche, offizielle Eingabe des Tondichters ward von der Generalintendantur der Königlich preußischen Hofmusik dahin beantwortet: Da der König nur Werke annehme, die ihm bereits bekannt seien, andererseits aber einer Aufführung der Oper auf dem Berliner Hoftheater Hindernisse entgegenständen, möchte er das Bekanntwerden Sr. Majestät mit dem fraglichen Werke zuvor dadurch ermöglichen, daß er einiges daraus für Militärmusik arrangiere, was dann dem Könige während der Wachtparade zu Gehör gebracht werden sollte. — „Tiefer konnte ich wohl nicht gedemütigt und

bestimmter nicht zu meiner Stellung gebracht werden!" Das ist Wagners eigene Kritik eines derartigen Ansinnens. Und in der Tat währte es bis zum 7. Januar 1856, ehe sich Berlin zu einer ersten Aufführung des „Tannhäuser" entschloß, nachdem die Oper zuvor bereits über etwa fünfzig deutsche Bühnen gegangen war.

Die Stimmung in Berlin ward nicht besser, als „Rienzi" bei seiner Premiere am 26. Oktober 1847 in Anwesenheit des preußischen Königs und Meyerbeers direkt abgelehnt ward und die Kritik sich mit ziemlicher Einstimmigkeit gegen Wagner wandte. Aber eine große Freude war doch dem Meister zuteil geworden: Franz Liszts lebhaftes Interesse wandte sich ihm zu; im März 1846 hatte dieser die „Tannhäuser"-Partitur von ihm für Weimar erbeten.

Von der Dresdener „Tannhäuser"-Aufführung mit dem nachkomponierten Schluß am 1. August 1847 ist schon kurz die Rede gewesen. In ihm hatte sich Wagner von der Symbolik (das ferne Erglühen des Hörselbergs) ab und der Darstellung zugewandt: Noch einmal erschien Frau Venus als Lockende mit all' den unseligen Zaubern ihrer Kunst auf der Bühne, Tannhäuser sank entseelt und entsühnt an der Leiche Elisabeths nieder. Auch dieses Ausklingen behagte der Öffentlichkeit nicht. „Der neue Schluß ist ebenso unerquicklich, wie der frühere," äußerte sich die „Neue Zeitschrift für Musik," die heute zu den überzeugtesten Verfechtern Wagnerscher und Lisztscher Kunst gehört. Die Briefe des Meisters aus jener Zeit sind voll Erbitterung gegen die Fronde, die sich seinen Zielen entgegenstellte; die schweren Enttäuschungen mögen auch nicht wenig zu seiner Stellungnahme in der Aufstandszeit 1848/49 beigetragen haben. Und doch brachten ihm jene Tage den treuesten Freund des Lebens in Franz Liszt — ihn, von dem Wagner als heimatloser, politischer Flüchtling anderthalb Jahre später sagen konnte: „Wunderbar! Durch dieses seltensten aller Freunde Liebe gewann ich in dem Augenblicke, wo ich heimatlos wurde, die wirklich lang

ersehnte, überall am falschen Orte gesuchte, nie gefundene Heimat für meine Kunst." Liszt hatte trotz der Mißerfolge, die „Tannhäuser" in München und Leipzig erlebte, am 12. November 1848 in Weimar die allgemein als unspielbar geltende „Tannhäuser"-Ouvertüre zur Aufführung gebracht und mit ihr einen großen, nachhaltigen Erfolg erzielt. Das ermutigte ihn, die ganze Oper als Festvorstellung für den Geburtstag der Großfürstin Maria Pawlowna, an die ihn zarte Bande des Herzens ketteten, in Aussicht zu nehmen. Um aber dem Werke jene relativ vollkommene Durchführung zu gewährleisten, die einzig ihm frommte, reiste er mit dem Regisseur Eduard Genast nach Dresden, um hier vom Intendant von Lüttichau die Aufführungserlaubnis und die leihweise Belassung der Partitur und des Stimmenmaterials zu erlangen und sich mit dem Tondichter selbst über Ausstattung, Tempi, Auffassungen u. a. eingehend zu verständigen. So bereitete er, großzügig, wie sein Genius stets war, eine in allen einzelnen Teilen sorgfältigst abgewogene Aufführung vor. Der 16. Februar 1849 war als Tag der Weimarer Premiere des „Tannhäuser" ins Auge gefaßt worden. Beinahe scheiterte das Unternehmen an der Erkrankung des die Rolle des Titelhelden verkörpernden Sängers Götze, der durch die vielen Vorproben derartig erschöpft war, daß er im letzten Augenblicke seine Mitwirkung absagen mußte. In dieser peinlichen Verlegenheit richtete sich Liszts Augenmerk auf Tichatschek in Dresden als einzig mögliche Hilfe. Genast mußte sich auf den Weg nach Dresden machen, um Herrn von Lüttichau um Beurlaubung seines Tenors für Weimar zu ersuchen. Leicht war die Erfüllung der Bitte nicht; es gehörte die Autorität Liszts, hinter dem der Fürstenhof in Weimar stand, dazu. Denn Tichatschek war für die laufende Woche stark am Dresdener Hoftheater beschäftigt, der ganze Spielplan mußte umgestoßen und durch einen neuen ersetzt werden. Endlich gab man Genast den Sänger mit, an dessen Seite er triumphierend in Weimar einzog und

Liszt von bangen Sorgen befreite. „Tannhäuser“ ging am 16. und 18. Februar am Hoftheater in Szene und erweckte begeisterten Jubel, den die Anwesenheit des ganzen Hofes in seinen spontanen Äußerungen nicht zurückzudämmen vermochte. Das war ein großer, entscheidender Sieg, der bewies, was die selbstlose, voll überzeugte künstlerische Hingabe eines einzelnen zu erreichen imstande war. Der nach Dresden heimkehrende Tichatschek konnte Wagner von dem Triumph berichten, eine Botschaft, die Balsam für das von den mannigfachen Enttäuschungen und Anfeindungen zerrissene Herz des Tondichters war.

Es folgt nun jene schlimme Zeit des Sturmes und Dranges im Leben Wagners, die ihn aus seiner gesicherten Position als Dresdener Hofkapellmeister heraushob, um ihn als politisch Verfolgten aus seinem Vaterlande zu vertreiben. Die Gründe für seine Teilnahme an der großen Bewegung des Jahres 1848/49 liegen sowohl im Zuge der Zeit wie in den künstlerischen Lebenserfahrungen des Meisters. Die tiefgehende Bewegung ergriff viele, von denen man revolutionäre Propaganda nicht voraussetzen konnte, die im Grunde ihres Herzens das Idealste erstrebten, wahrlich nicht die Schlechtesten der deutschen Nation. Bei Richard Wagner trugen allerlei widrige Verhältnisse den Zunder zusammen, dem nur der Funke fehlte, um ihn hell emporlohen zu lassen. Im Anfang des November 1847 war Wagner gänzlich entmutigt von Berlin nach Dresden zurückgekehrt. Die Intendanz war den Lebensplänen bezüglich seiner Werke und deren Aufführung mit abweisender Kälte begegnet, die Kritik über ihn hergefallen, um sein Schaffen zu zerpflücken, ihn selbst lächerlich zu machen, Meyerbeer hatte ihn im Stich gelassen, auch finanzielle Nöte drückten ihn. Krankheit warf ihn aufs Lager, er trug sich mit Selbstmordgedanken. Aus dem Anprall aller dieser feindseligen Ereignisse auf sein Seelenleben erstand die Überzeugung von einer notwendigen, geistigen Umwälzung und Umgestaltung der Dinge, die vornehmlich

darauf abzielte, der nach seiner Auffassung durch sklavische Botmäßigkeit, tief eingewurzelten Unverstand und Perfidie der Publizistik geknechteten deutschen Kunst die wahre Freiheit zurückzuerobern. Auch der Tod seiner Mutter (9. Januar 1848) erschütterte Wagner tief. Nun brachten die Februar- und Märztage des Jahres 1848 Botschaft von der Revolution in Paris, in Wien, von den Barrikadenkämpfen in Berlin. Überall lohten die Flammen des Aufstandes empor. Der Geist der Zeit, übertragen allerdings auf das Reingeistige, nahm auch Wagner auf seine dahinflutenden Wogen. Er trat dem demokratischen „Vaterlandsvereine" als Mitglied bei und hielt dort am 14. Juni eine große politische Rede, zwar unter stetem Hinweis auf die Notwendigkeit der monarchischen Idee, aber doch aufrührerisch genug, um nach ihrer Wiedergabe durch den „Dresdener Anzeiger" bei Hofe und in den ihm nahestehenden Kreisen höchsten Unwillen zu erregen. Intendant von Lüttichau verlangte eine Rechtfertigung seines Hofkapellmeisters, die er auch am 18. Juni erhielt; aber die revolutionäre Propaganda hatte sich doch schon zu sehr in die Tat umgesetzt, um ganz gehemmt und beseitigt zu werden. Acht Monate später (am 14. Februar 1849) hatte Wagner mit Lüttichau eine Konferenz wegen seiner Reformpläne bezüglich des Orchesters. Der Intendant wies die Verwirklichung der Ideen schroff zurück, zieh Wagner der Undankbarkeit gegenüber den zahlreichen Beweisen königlicher Gnade und drohte mit der Entfernung von seinem Posten im Disziplinarwege. Dieses summarische und undiplomatische Verfahren erreichte das Gegenteil der bezweckten Wirkung: Anstatt Wagner einzuschüchtern und zu entmutigen, machte es ihn erst recht oppositionell. Er gehörte zu jenen Kraftnaturen, denen Widerspruch den Mut zur Tat gibt. Zu seinem Unglück machte er um jene Zeit auch noch die Bekanntschaft des politisch verfolgten Russen Bakunin, dessen aufreizender Einfluß nicht ohne Wirkung blieb. In den „Volksblättern" erschien am 8. April ein anonymer Aufsatz: „Die Revolu-

tion", der auf die gemeinsame Quelle Wagner-Bakunin zurückzuführen war; außerdem wußte man, daß Wagner an den geheimen politischen Zusammenkünften im Naumannschen Hause sich beteiligte. Dann brach der Aufstand auch über Sachsen herein. Ende April und Anfang Mai 1849 brachten die Auflösung des sächsischen Landtags und die Demission des Ministeriums, der 3. Mai das erste Blutvergießen in den Straßen Dresdens auf den Barrikaden, den Sturm aufs Zeughaus und die nächtliche Flucht des Königs von Sachsen nach der sicheren Festung Königstein. In Wagner war eine glühende Begeisterung für die Revolution erwacht. Wandten sich auch seine Ziele ganz anderen Richtungen zu, als die der johlend und schreiend die Straßen durchziehenden Volkshaufen, so erklärte er sich doch mit diesen solidarisch und mischte sich auf dem Altmarkt unter die Menge. Daß er sich auch am Barrikadenkampfe beteiligte, wird nachdrücklich in Abrede gestellt. Nachdem am 4. Mai die provisorische Regierung mit weitesten Vollmachten eingesetzt worden war, brachte der 5. Mai für Wagner die eigentliche Entscheidung, das offene Bekenntnis seiner Gesinnung, womit naturgemäß seine Position in Dresden zusammenbrechen mußte. Während der Eroica Beethovens, die er in einem Wohltätigkeitskonzerte dirigierte, hörte er von der Straße herauf den verworrenen Lärm aufrührerischer Massen. Aufs höchste erregt durch die Heldenmusik eines Beethoven, brach er die Wiedergabe des Werkes jäh ab, indem er den Taktstock von sich warf und hinabeilte, um sich unter die Menge zu mischen. Das Gerücht, daß er dann auf dem Turme der Kreuzkirche die Glocken zum Sturm geläutet habe, ist nicht erwiesen, wohl aber nicht unwahrscheinlich. — Wagner fühlte, daß ihm allmählich der Boden unter den Füßen heiß wurde. Er sorgte zunächst dafür (7. Mai), daß Frau Minna im Hause seines Schwagers Wolfram in Chemnitz Unterkunft fand. Als er wieder nach Dresden zurückkehrte, war sein Freund Bakunin unterdessen gefangen genommen worden,

die preußischen Truppen rückten ein, und auch für ihn lag der Haftbefehl ausgefertigt bereit. Er entging nur durch einen Zufall seiner Festnahme und gelangte über Freiberg wieder nach Chemnitz, wo ihn sein Schwager inständig bat, so schnell wie möglich dem Königreich Sachsen den Rücken zu kehren, da er hier nirgends mehr sicher sei. Das befolgte er denn auch. Am 13. Mai 1849 traf er auf seiner Flucht bei Franz Liszt in Weimar ein, ohne Stellung, ohne Heim, und doch selig im Vollgefühl der endlich erlangten Freiheit: „Als mich, den Geächteten und Verfolgten, keine Rücksicht mehr band zu einer Lüge irgendwelcher Art, als ich jede Hoffnung, jeden Wunsch auf diese jetzt siegreiche Welt hinter mich geworfen und mit zwangslosester Unumwundenheit laut und offen ihr zurufen konnte, daß ich, der Künstler, sie, diese so scheinheilig um Kunst und Kultur besorgte Welt, aus tiefstem Grunde meines Herzens verachte; als ich ihr sagen konnte, daß in ihren ganzen Lebensadern nicht ein Tropfen wirklichen künstlerischen Blutes fließe, daß sie nicht einen Atemzug menschlicher Gesittung, nicht einen Hauch menschlicher Schönheit aus sich zu ergießen vermöge, da fühlte ich mich zum erstenmale in meinem Leben durch und durch frei, heil und heiter, mochte ich auch nicht wissen, wohin ich den nächsten Tag mich bergen sollte, um des Himmels Luft atmen zu dürfen“ („Mitteilungen an meine Freunde“). — Die Aufnahme des Flüchtigen, der sich, um unerkannt zu bleiben, in Fuhrmannskleidung gesteckt hatte, durch Liszt war die herzlichste. Wagner lernte durch seine Vermittlung die Großfürstin Maria Pawlowna kennen, vor allem aber wurde in den wenigen Tagen des heimlichen Beisammenseins der Grundstein zu einer Freundschaft zwischen zwei führenden Geistern gelegt, wie sie inniger und selbstloser, bedeutungsvoller und dauernder die Geschichte der Tonkunst kaum wieder aufzuweisen hat. „An dem Tage, wo es erhaltenen Anzeichen nach mir immer unzweifelhafter und endlich gewiß wurde, daß meine persönliche Lage dem allerbedenklichsten

Falle ausgesetzt sei, sah ich Liszt eine Probe zu meinem ‚Tannhäuser' dirigieren und war erstaunt, durch diese Leistung in ihm mein zweites Ich wiederzuerkennen: was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie aufführte; was ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen ließ." — Unterdessen war im „Dresdener Journal" gegen Wagner ein Steckbrief erlassen worden. Das denkwürdige Dokument hatte folgenden Wortlaut: „Der unten etwas näher bezeichnete Königl. Kapellmeister Richard Wagner von hier ist wegen wesentlicher Teilnahme an der in hiesiger Stadt stattgefundenen aufrührerischen Bewegung zur Untersuchung zu ziehen, zurzeit aber nicht zu erlangen gewesen. Es werden daher alle Polizeibehörden auf denselben aufmerksam gemacht und ersucht, Wagnern im Betretungsfalle zu verhaften und davon uns schleunigst Nachricht zu erteilen. Dresden, den 16. Mai 1849. Die Stadt-Polizei-Deputation. von Oppell. — Wagner ist 37 bis 38 Jahre alt, mittler Statur, hat braunes Haar und trägt eine Brille." Am selben Tage, wo dieser Steckbrief erschien, durchsuchte die Dresdener Polizei Wagners Wohnung, fand jedoch dort nur die von Chemnitz wieder zurückgekehrte Gattin des Komponisten, die von dem augenblicklichen Aufenthalte ihres Mannes keine Ahnung hatte. Indessen wurde die polizeiliche Veröffentlichung auch den Behörden in Weimar zugestellt, so daß Liszt in begründeter Furcht, man möchte den Freund entdecken, Wagner nach dem Gute eines Bekannten im benachbarten Magdala schaffte. Hier erschien in der Nacht vom 22. zum 23. Mai auch Frau Minna in höchster Sorge um das Geschick des Gatten. Liszt schaffte Geld und riet zu schleuniger Flucht, die Wagner dann auch, die Gattin nach Dresden zurücksendend, sofort antrat. Sein Ziel war die Schweiz. Nach innigem Abschiede von Liszt wandte er sich der Fremde zu. Vom Gipfel der Wartburg warf er noch einen langen sehnsüchtigen Blick auf die im Frühlingsglanze erstrahlenden Thüringer Lande, auf den

Hörselberg und das Reich seines „Tannhäuser"; dann setzte er die Reise unter falschem Namen über Jena und Koburg fort und es gelang ihm, die Grenze des Schweizerlandes am 26. Mai ungefährdet zu passieren und Zürich zu erreichen. — In Liszts Händen hatte er das kostbarste Gut, das er besaß, die Originalpartituren seiner drei Opern, zurückgelassen. Liszt verwahrte den Schatz in einer auf einem kleinen Tische stehenden, kunstvoll geschnitzten Truhe, die den späteren Freunden und Besuchern der Altenburg bekannt sein dürfte. . .

Bevor die weiteren Schicksale des „Tannhäuser" beleuchtet werden, noch ein Wort zu dem politischen Verhalten Wagners in den Jahren 1848/49, das von den Gegnern sehr oft zu allerlei Angriffen benutzt worden ist! Wie Wagner den Begriff der „Revolution" auffaßte, wurde schon betont. Die oft zitierten „Mitteilungen" enthalten ebenfalls ein direktes Bekenntnis in diesem Sinne. Es heißt dort: „Wandte ich mich aus meiner Zurückgezogenheit wieder dem Theater zu, so konnte dies, nach der erfahrenen Fruchtlosigkeit aller vereinzelten Versuche, nur im Sinne einer grundsätzlichen gänzlichen Umgestaltung desselben sein. Ich mußte erkennen, daß ich hier nicht mit einzelnen Erscheinungen, sondern mit einem großen Zusammenhange von Erscheinungen zu tun hatte, von dem ich allmählich immer mehr innewerden mußte, daß auch er wiederum in einem unendlich weit verzweigten Zusammenhange mit unseren ganzen politischen und sozialen Zuständen enthalten sei. Auf dem Wege des Nachsinnens über die Möglichkeit einer gründlichen Änderung unserer Theaterverhältnisse ward ich ganz von selbst auf die volle Erkenntnis der Nichtswürdigkeit der politischen und sozialen Zustände hingetrieben, die aus sich gerade keine anderen öffentlichen Kunstzustände bedingen konnten, als eben die von mir angegriffenen. — Diese Erkenntnis war für meine ganze weitere Lebensentwicklung entscheidend. . . So war ich von meinem künstlerischen Standpunkte aus, namentlich auch auf dem bezeichneten Wege des

Sinnens über die Umgestaltung des Theaters (ich hebe dies gerade hervor, so abgeschmackt es auch von denen aufgefaßt wird, die sich über mich als ‚Revolutionär zugunsten des Theaters' lustig machen), bis dahin gelangt, daß ich die Notwendigkeit der hereinbrechenden Revolution von 1848 vollkommen zu erkennen imstande war. — Die politisch-formelle Richtung, in die sich damals (zumal in Deutschland) zunächst der Strom der Bewegung ergoß, täuschte mich über das wahre Wesen der Revolution wohl nicht: doch hielt es mich anfangs noch fern von irgendwelcher Beteiligung an ihr... Es geschah dies alles in der Voraussetzung einer friedlichen Lösung der obschwebenden, mehr reformatorischen als revolutionären Fragen, und des ernstlichen Willens von oben herab, die wirkliche Reform selbst zu bewerkstelligen. Der Gang der politischen Ereignisse mußte mich bald eines anderen belehren: Reaktion und Revolution stellten sich nackt einander gegenüber, und die Notwendigkeit trat hervor, ganz in das Alte zurückzukehren, oder ganz mit dem Alten zu brechen. Die von mir gemachte Wahrnehmung der höchsten Unklarheit der streitenden Parteien über das Wesen und den eigentlichen Inhalt der Revolution, bestimmte mich eines Tages selbst öffentlich gegen die bloß politisch-formelle Auffassung der Revolution, und für die Notwendigkeit, daß der rein menschliche Kern derselben deutlich in das Auge gefaßt werde, mich auszusprechen. An dem Erfolge dieses Schrittes gewahrte ich nun erst ersichtlich, wie es bei unseren Politikern um die Erkenntnis des Geistes der Revolution stand, und daß eine wirkliche Revolution nie von oben, vom Standpunkte der erlernten Intelligenz, sondern nur von unten, aus dem Drange des rein menschlichen Bedürfnisses, zustande kommen kann. Die Lüge und Heuchelei der politischen Parteien erfüllte mich mit einem Ekel, der mich zunächst wieder in die vollste Einsamkeit zurücktrieb." — —

Im August 1852 erschien Wagners bereits erwähnte Schrift: „Über die Aufführung des ‚Tannhäuser'. Eine Mit-

teilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper," die der Meister von Zürich aus an alle Bühnen versandte, um die Einstudierung seines allmählich in Aufnahme kommenden Werkes zu erleichtern. — In dasselbe Jahr fallen Unterhandlungen mit der Berliner Generalintendantur, die eine Aufführung des „Tannhäuser" für die Saison 1852/53 in Aussicht stellte. Wagner bat Herrn von Hülsen inständig, an Stelle Dorns und Tauberts seinem Freunde Franz Liszt das Einstudieren und Dirigieren der Oper zu übertragen, da dieser Meister ihm und der Öffentlichkeit die absolute Gewähr für eine stilgerechte Darstellung gäbe. Über das Ansinnen konnte man sich in Berlin nicht einig werden. Trotzdem die Prinzessin Augusta von Preußen, nachmalige Kaiserin Augusta, sich für Wagner ins Mittel legte, reihte sich Verschiebung der „Tannhäuser"-Premiere an Verschiebung, bis schließlich im Januar 1853 Wagner sein Werk zurückzog und die weitere Erledigung der „Affäre" in die Hände Liszts legte. Für diese entschiedene Handlungsweise rächte sich dann die Generalintendanz im Mai desselben Jahres. Man wollte bei Kroll am Königsplatze dem Berliner Opernhause zuvorkommen und dort eine Aufführung des „Tannhäuser" ermöglichen, als Herr von Hülsen ein Verbot von Opernaufführungen großen Stils innerhalb des Weichbildes der preußischen Kapitale auf Grund des Königlichen Privilegs des Opernhauses erließ. Gegen Ende Mai 1854 nahm dann Herr von Hülsen, durch die zahlreichen, glänzenden „Tannhäuser"-Aufführungen an deutschen Theatern dazu bewogen, aufs neue die Unterhandlungen wegen Belassung der Oper mit Liszt auf. Auch diesmal kam man zu keinem Ergebnisse, weil die Intendanz auf die Bedingung Wagners, daß Liszt das Werk vorbereite und leite, einzugehen sich weigerte. Im September begab sich Frau Minna nach Deutschland, angeblich um ihre Verwandten in Sachsen zu besuchen, in Wirklichkeit, um in Dresden die Amnestie für den Gatten zu erwirken und eine Berliner „Tannhäuser"-

Aufführung durch persönliches Eingreifen dem Ziele näher zu bringen. Die mutige und selbstlose Frau hatte am 9. Oktober eine Unterredung mit Hülsen, die indessen ergebnislos verlief. Über Weimar, wo sie Liszt Bericht von der Lage der Dinge erstattete, kehrte sie nach Zürich zurück. Als dann im März 1855 Hülsen bei Wagner, der sich damals in London bei Ferdinand Präger, dem Mitarbeiter der „Neuen Zeitschrift für Musik" und enthusiastischen Verehrer der neuen Kunst, aufhielt, nochmals wegen des „Tannhäuser" anfragte, war der Meister des langen Streites müde. Man hatte ihn regelrecht ausgehungert, er überließ sein Werk bedingungslos dem Berliner Opernhause. So kam denn endlich die „Tannhäuser"-Premiere hier zustande. Im Dezember 1855 wohnte Liszt einigen Klavier-Verständigungs-Proben zur Oper in Berlin bei, am 7. Januar 1856 leitete Dorn die erste Berliner „Tannhäuser"-Aufführung, in der Formes die Titelrolle, Johanna Wagner die Elisabeth sang. Liszt war wiederum anwesend und konnte am nächsten Tage dem Freunde nach Zürich telegraphieren: „Gestern Tannhäuser. Vortreffliche Vorstellung. Wundervolle Inszenierung. Entschiedener Beifall," eine Botschaft, die Wagner so freudig stimmte, daß er (unter dem 21. Januar) dem Generalintendanten einen langen Dankbrief schrieb. —

Zum Schlusse dieses Abschnitts wird noch die denkwürdige Pariser Dreiaufführung des „Tannhäuser" zu erwähnen sein, die mehr Sensation erregt hat, als sie es eigentlich und von Rechts wegen verdiente, aber doch zu symptomatisch in vieler Hinsicht ist, um nicht mit einiger Ausführlichkeit behandelt zu werden:

Am 15. September 1859 war Wagner wieder in Paris eingezogen und hatte in der Rue Newton Nr. 16 (später: Rue d'Anmale 3) Wohnung genommen. Seine Absicht war es, Frankreich und auch Belgien mit seinen Kompositionen bekannt zu machen. Die drei Monstrekonzerte im Saale des Théâtre Ventadour (Januar-Februar 1860) brachten das

Gegenteil des erhofften Erfolges, nämlich einen Fehlbetrag von 11 000 Franken, die Wagner aus seiner Tasche mit dem soeben von Schott Söhne erhaltenen Honorar für den Beginn der Nibelungentetralogie bezahlen mußte, obendrein die Feindschaft der Pariser Kritik und den Verlust der Freundschaft von Hektor Berlioz, der bisher stets für Wagner und seine Kunst eingetreten war. Die Wiederholung der Konzerte in Brüssel während des März verlief ebenfalls ohne finanziellen Erfolg. Das waren sehr unangenehme Erfahrungen, die im weiteren Verlaufe der Pariser Leidenszeit für Wagner eine bedeutsame Rolle spielten. Dazu hatten sich im Herbste 1859 die Botschaften vom Tode Louis Spohrs, seines treuen Förderers, und des langjährigen Freundes Chordirektor Fischer in Dresden gesellt. Den französischen Zeitungen, voran dem „Figaro", mußten die Projekte des deutschen „compositeur célèbre" Stoff zu allerhand Witzeleien bieten, zumal das Gerücht ging, Direktor Carvalho vom Théâtre lyrique stehe mit Wagner in Unterhandlung wegen Aufführung seines „Tannhäuser". Daran war auch etwas Wahres. Carvalho zeigte sich dem Projekte nicht abgeneigt, schrak aber bei näherer Bekanntschaft mit einzelnen Szenen des Werkes durch den Komponisten doch zurück, weil er alles neu und unerhört fand: „In dem Augenblicke, in dem ich die Tür zu seinem Zimmer öffnete, schlug sich Wagner mit dem fürchterlichen Finale des zweiten Aufzugs herum; er sang, schrie, gebärdete sich wie ein Wahnsinniger, spielte mit Händen, Füßen und Kopf, mißhandelte Pedale und Tasten"... Carvalho kam schnell zu der Überzeugung, daß es für ihn ausgeschlossen sei, etwas derartiges seinen Parisern zu bieten; sie würden ihn mit Hohn und Spott überschütten. Er kannte sein Publikum und wußte das für sich und sein Institut zu meiden, was später die Große Oper über sich ergehen lassen mußte. War man an deutschen Theatern schon arg im alten Schlendrian festgefahren, so galt das von Frankreich um so mehr, wo die unkünstlerischesten Momente

bei der Annahme und Aufführung eines neuen Werkes mitsprachen und unter Umständen entscheidend für dessen Schicksal sein konnten. Hier beherrschten Offenbach, Meyerbeer und — last, but not least! — das Ballett mit seinen Beziehungen zur jeunesse d'orée den Markt; die Theaterdirektoren hatten längst die Kunst an den Nagel gehängt und waren respektable Geschäftsleute geworden, die mit diplomatischem Geschick jede noch so unkünstlerische Konstellation für sich ausnutzten, um den Beutel zu füllen. — Natürlich mußten all diese Wahrnehmungen Wagner tief niederdrücken, und das alte Sehnen fort aus dem verhaßten Seine-Babel nach der deutschen Heimat machte sich von neuem stark in ihm geltend.

Da erging im Mai 1860 der Befehl Kaiser Napoleons III. an die Academie impériale de Musique zur Vorbereitung und Aufführung des „Tannhäuser" in der Großen Oper. Das war nicht allein eine Überraschung für Wagner selbst, sondern auch für die ganze Pariser Öffentlichkeit. Und doch war das Geheimnis der kaiserlichen Kundgebung bald ergründet: Sie war auf die Fürsprache der Fürstin Pauline Metternich geb. Sandor, der Gattin des österreichischen Botschafters in Paris, zurückzuführen, die sich lebhaft für Wagner interessierte und ihren Einfluß bei Napoleon erfolgreich zur Geltung gebracht hatte. „Es war," wie der junge Pariser Arzt und Schriftsteller A. de Gasperini, ein Freund des Meisters, schreibt, „eine der großen leidenschaftlichen Erregungen, die Wagner in seinem Leben durchmachte; er gab sich schnell wie ein Kind allen Gemütsstimmungen hin, der Freude wie der Niedergeschlagenheit, und in dieser glücklichen Wendung sah er den Beginn eines gänzlich neuen Lebens. Innerhalb weniger Stunden hatte er einen neuen Plan nach dem andern, eine unendliche Reihe von Erfolgen ausgedacht." Mußte ihn die neue Chance nicht mit stolzen Hoffnungen erfüllen? Das größte Institut der Erde stand ihm zur Verfügung, reichste Mittel zur Aufführung nicht minder, und allem lieh das Wort eines Kaisers besonderen Nachdruck. So verstehen wir

auch seinen begeisterten Brief an Liszt, in dem es heißt: „Noch nie ist mir das Material zu einer ausgezeichneten Aufführung so voll und unbedingt zu Gebote gestellt worden, als diesmal in Paris. Es ist der bisherige einzige Triumph meiner Kunst, den ich persönlich erlebe!“ Das klang sehr zuversichtlich und optimistisch. Das Schicksal liebt es aber mitunter, durch solche sicheren Spekulationen einen dicken Strich zu ziehen ...

Das erste, was naturgemäß sich einstellen mußte, war die arge Mißstimmung bei den französischen Komponisten, die zu Dutzenden seit Jahren mit ihren Opern antichambrierten und sich nun unter Verletzung ihrer Anciennitätsrechte durch einen deutschen Tondichter überflügelt sahen. Man begann zu intrigieren und zog in den Bannkreis auch mehr und mehr die Pariser Presse. Was von den Vorbereitungen zu „Tannhäuser“ in die Öffentlichkeit sickerte, war nicht dazu angetan, die Sympathien für Wagner zu erhöhen. Zunächst mußte der Text ins Französische übertragen werden. Roche, ein Dichter, den Wagner einst im Pariser Zollamte kennen gelernt hatte, unterzog sich der Arbeit. Und was für einer furchtbaren Arbeit! Der Meister war ebenso peinlich genau wie hochgradig nervös, er verlangte Berücksichtigung selbst der kleinsten Kleinigkeit, man arbeitete Tag und Nacht, kaum daß man zum Essen Zeit fand. Von dieser „Dichtertortur“ erfuhren die Leute sehr bald und nahmen natürlich Partei für Roche gegen Wagner. — Weiter verlangte der Direktor der Großen Oper, Royer, vom Komponisten die Einschiebung eines Balletts in den zweiten Aufzug. Die erste Antwort Wagners bestand in einer Abweisung der absurden und unkünstlerischen Forderung. Aber Royer kannte seine Leute besser und ließ nicht locker. Er wies auf die Beziehungen zwischen Corps de ballet und Jockei-Klub, den Mitgliedern der Pariser jeunesse dorée, hin. So erklärte sich denn Wagner bereit, wenn auch nicht im zweiten Aufzuge ein Ballett einzuschieben, so doch die Venusbergszene

des ersten Aufzuges durch eine im Stile des Baechanal gehaltene, choreographische Szene zu erweitern. Die Arbeit machte ihm, sobald er sich in sie vertieft hatte, sogar herzliche Freude. So schrieb er an Liszt: „Mit großer Lust bearbeite ich die große Venusbergszene neu und gedenke dadurch der Sache sehr gut zu tun. Auch die Ballettszene wird nach einem von mir erweiterten Plane ganz neu ausgeführt." Bei dieser Gelegenheit erfuhr der Dialog der Hauptheldeu eine lebendigere Gestaltung, die Ouvertüre eine Verkürzung, die Wiederkehr des Pilgerchors kam in Fortfall, und aus den Motiven der Sirenen und Baechantinnen leitete die Musik gleich in die äußerst effektvolle, erste Szene über. Auf solche Weise entstand die letzte, die sogenannte Pariser Bearbeitung des „Tannhäuser", wie sie heute an den größten Opernhäusern bevorzugt wird. Freilich bot die Abänderung nicht das, was Direktor Royer eigentlich von Wagner erwartet hatte. Für ihn war natürlicherweise das Sujet seines Werkes ausschlaggebend gewesen; mit ihm vertrug sich ein Ballett im Sinne der Pariser Zehen- und Beinakrobatik nicht. Für eine choreographische Szene, die plastisch nach Art lebender Bilder die Zauber des Venusbergs darstellen sollte, waren aber weder der Ballettmeister, noch die Mitglieder des Corps de ballet zu haben. Während Wagner auf die antiken Reliefs der Bacchantenzüge als Vorlage hinwies, tanzten die Balletteusen Pas für die Sportsmen in den Logen, an deren Gunst ihnen mehr gelegen war, als am Stile eines Kunstwerkes. Die Sportsmen erfuhren selbstverständlich von dem zähen Widerstande des deutschen Musikers und bereiteten sich darauf vor, ihn diese Vermessenheit entgelten zu lassen. Und die Macht dazu besaßen sie. — Da der Kaiser alle Auslagen aus seiner Tasche bezahlte, lag es Wagner auch an einer alle wirtschaftlichen Bedenken beiseitesetzenden Inszenierung. Ein besonderes Finanzgenie ist er sein Leben lang nicht gewesen; hier aber standen ihm die reichen Mittel einer kaiserlichen Schatulle zur Verfügung. So wurden unter der

Leitung des Dichterkomponisten feenhafte Dekorationen hergestellt, die allein ein Kapital verschlangen. Da es an einer geeigneten Kraft für Tannhäuser an der Großen Oper fehlte, engagierte man im September 1860 den später so gefeierten Wagnersänger Albert Niemann mit einer Monatsgage von 6000 Frank, für dieselbe Summe Frau Tedesco als Venus; Morelli erhielt für den Wolfram von Eschenbach monatlich 3000 Frank. Im Orchester verlangte Wagner zwölf Hörner — mehr, als Paris damals aufzutreiben vermochte —, zwölf Trompeten, vier Posaunen und die Holzbläser ebenfalls in vierfacher Besetzung. Daß diese abnormen Forderungen den Unwillen und Spott der Öffentlichkeit herausforderten, braucht kaum gesagt zu werden, zumal wenn man sich vergegenwärtigt, daß Sympathien für Wagner überhaupt wenig oder gar nicht vorhanden waren. — Um das Maß des Pariser Klatsches und der Entrüstung voll zu machen, kam zu dem allen noch die Art und Weise, in der das Einstudieren des „Tannhäuser" vorgenommen wurde. Die Proben begannen am 24. September 1860 und häuften sich bis zur Generalprobe am 10. März 1861 auf einhundertvierundsechzig. Niemand kam auf die Idee, aus diesen sorgfältigen und umständlichen Vorbereitungen auf die Unerfahrenheit und Untauglichkeit des Materials zu schließen; nur die Entrüstung über die unmenschlichen Strapazen machte sich breit und fand Widerhall in allen Kreisen der Bevölkerung. Wagner selbst erkrankte infolge der Überanstrengung (Oktober 1860) am Nervenfieber, das ihn vier Wochen den Proben fernhielt, von dem indessen seine kräftige Natur bald wieder genas. Hatte er doch gegen fast alle mitwirkenden Faktoren und deren Widerspenstigkeit anzukämpfen: Die Direktion, das Orchester, den Chor, die Sänger, gegen den Dirigenten Dietsch, — denselben Mann, der ihm einst seinen „Fliegenden Holländer" weggenommen, um ihn durch Paul Fouché zum „Geisterschiff" umarbeiten zu lassen. Dietsch widersetzte sich grundsätzlich jeder Anordnung des Komponisten. Der als Mit-

arbeiter der „Bairenther Blätter“ bekannte Musikschriftsteller Ch. Nuitter berichtet: „Wagner, mit all seiner Hartnäckigkeit, seiner Energie und seinen einflußreichen Gönnern, mußte sich darein finden, daß das Orchester von einem anderen und noch dazu in einer seinen Wünschen gerade entgegengesetzten Weise dirigiert wurde. Wer diese Proben mitgemacht hat, wird sie nie vergessen. Der Dirigent gab an seinem Pult den Takt an, während der zwei Schritte von ihm entfernt am Souffleurkasten auf der Bühne sitzende Komponist seinen eigenen Takt schlug mit Händen und Füßen, wobei er einen fürchterlichen Krach machte und der Staub in großen Wolken von den Brettern aufstieg.“ — Was hatte Wagner alles getan, um Dietsch abgesetzt und den Taktstock seiner Hand anvertraut zu sehen! Seit dem 21. Februar 1861 spielte dieser Streit eine sehr wesentliche Rolle. Die Direktion wies Wagner ab, weil sein Verlangen den Hausssatzungen der Großen Oper widerspreche. Der Rekurs an den Minister, Grafen Walewski, nützte ihm ebensowenig. Die Mitglieder des Orchesters hielten, wie 1875 bei der Erstaufführung der „Margarete“ ihrem Landsmann Charles François Gounod gegenüber, an den Privilegien des Instituts fest, auf die sie sich im Falle Wagner um so hartnäckiger steiften, als ihnen dieser energische, unermüdliche Deutsche, der sie so in der Ruhe störte, von ganzer Seele verhaßt war. — Wenig hätte gefehlt, und die Premiere des „Tannhäuser“ wäre noch im letzten Augenblicke umgestoßen worden. In der Generalprobe am 10. März 1861 erkrankte plötzlich, wahrscheinlich infolge all der Anstrengungen und Reibereien, die er treu an des Meisters Seite mit durchmachte, Albert Niemann und mußte nach dem ersten Aufzuge das Theater verlassen. Glücklicherweise war sein Leiden nicht von Dauer und bald behoben.

Am 13. März fand die erste Aufführung des „Tannhäuser“ an der Pariser Großen Oper vor ausverkauftem Hause und in Gegenwart der kaiserlichen Familie und einer glänzenden Suite aus allen Kreisen der Diplomatie statt.

In anschaulicher Weise schildert Glasenapp in seiner Wagner-Biographie den Verlauf: „Die Opposition begann in der Tat ihr Wesen bereits im ersten Akte, wo sie sich vorzüglich gegen das Oboenritornell in der Hirtenszene richtete, während andrerseits sogar dem Pilgerchor die bezahlten Chuchotements nicht erspart blieben. Hingegen erntete das Sextett und Finale des ersten Aktes großen Beifall, der alle Gegenprotestation siegreich zu Boden hielt. . . . Um so gefahrdrohender erschien dies den Tonangebern der Opposition, welche bis dahin ihr möglichstes getan hatten, das Publikum vom Hören abzuziehen. Auch im Verlaufe des zweiten Aktes schienen ihre Bemühungen nicht recht zünden zu wollen und gegen das Ende desselben gerieten sie in zunehmende Furcht, einem vollständigen und glänzenden Erfolge des verhaßten Werkes beiwohnen zu müssen. Es gab noch eine Waffe dagegen und eine für Paris gefährliche: nach gewissen Stichwörtern erhob sich von verschiedenen Seiten des Hauses ein lautes Gelächter. Dies Mittel wirkte, und als erst einige Witzwörter laut wurden, griff die Lachlust bei einem großen Teile des Publikums in demselben Maße um sich, als Handlung und Musik tragischer wurden. Einer bedeutenden Manifestation beim Fallen des Vorhanges war die Spitze abgebrochen. Vergebens war ein Kampf des billiger denkenden Teils der Versammlung gegen diese Art des Angriffes. Die Fürstin Metternich wagte dem allgemeinen Tumulte aus der Loge des Staatsministers mit demonstrativen Beifallsbezeugungen zu entgegnen; der Heroismus der hochgestellten Dame zog ihr aber so lebhafte und dauernde Kundgebungen zu, daß sie nach dem zweiten Akte das Theater verließ. Noch galt es, den Erfolg des dritten Aktes zu untergraben, dessen Szenen den Glanzpunkt der ganzen Leistungen der Darsteller bildeten. . . . Die Phantasie an den Abendstern, von Morelli mit vollendeter, elegischer Zartheit vorgetragen, leiteten den besten Teil der Leistung Niemanns, die Erzählung der Pilgerfahrt, so glücklich ein, daß schon aus der Generalprobe ein

ausnahmsweise bedeutender Erfolg dieses Aktes vorausgesehen werden konnte. Gerade an ihm vergriffen sich die Häupter der Opposition, indem sie jedes Aufkommen einer gesammelten Stimmung durch Ausbrüche heftigen Lachens zu hindern suchten. Als Niemann seine große Szene begann, rief man ihm zu: „Encore un pèlerin!“ —, und schallendes Gelächter folgte diesem Ausrufe. Sobald die Situation einen Ruhepunkt bot, gab der Kaiser selbst das Zeichen zum Applaudieren und das Publikum stimmte mit ein. Aber die Stimmung war unrettbar verdorben, und das schlecht inszenierte Wiedererscheinen der Venus steigerte die einmal erregte Lachwut bis zur Ausgelassenheit. Der Direktor harrte nur eines kaiserlichen Winkes, um die Vorstellung noch kurz vor dem Schlusse abzubrechen. Beim endlichen Fallen des Vorhanges erfolgte stürmischer Hervorruf der Darsteller und reichlicher Beifall drückte die Opposition nach viertelstündigem Kampfe völlig danieder: daß dies möglich war, konnte freilich als ein außerordentlicher Sieg gelten.“ —

Hatten sich somit in der Premiere Beifall und Opposition leidlich die Wage gehalten, so sollte die erste Wiederholung der Oper am 18. März trotz der Anwesenheit des Kaiserpaares noch greulichere Skandalszenen zutage fördern. Die Mitglieder des Jockei-Klubs, erbittert über ihre halbe Niederlage bei der Erstaufführung, hatten Jagdpfeifen mit ins Theater gebracht, auf denen sie bald ein ohrenbetäubendes Konzert anstimmten und mit ihm die Musik wie den Beifall vollständig übertönten. Umsonst rief ihnen der anständige Teil des Publikums ein energisches: „A la porte les Jockeys!“ zu, umsonst gab das Kaiserpaar seinen tiefsten Unwillen über die Unanständigkeiten in unzweideutiger Weise kund; man antwortete mit gellenden Pfiffen und blieb dabei bis zum Schlusse der Oper. Ein Wunder war es, daß Sänger, Chor und Orchester in diesem haarsträubenden Lärm nicht den Faden verloren. Aber auch ihnen stärkte eine gesunde Opposition das Rückgrat. Sie *wollten* sich nicht niederdrücken

lassen, die Aufführung durfte keinesfalls unterbrochen werden. So sangen und spielten sie wohlgemut darauf los bis zum Ende der Vorstellung. Und auch Napoleon ließ sie gewähren, weil er sehr wohl erkennen mochte, zu welchen Konsequenzen es hätte führen können, wenn man diesem aristokratischen Mob auch nur das kleinste Zugeständnis machte, das einer Niederlage der Angegriffenen ähnlich sah.

Nach langem Erwägen gab Wagner seine Einwilligung zu einer dritten „Tannhäuser"-Aufführung am 24. März. Um ihr einen ruhigeren Verlauf zu ermöglichen, fand die Vorstellung am Sonntag außer Abonnement statt; waren doch die Hauptstörenfriede Abonnenten der Logen. Indessen er hatte seine Rechnung ohne den Jockei-Klub gemacht. In diesem Falle galt den Leuten das Theater mehr als die Rennen und der Onyxsaal. Sie belegten ihre Logen und stellten sich mit dem alten Rüstzeug wieder ein. Auch diesmal wurde die Oper bis zu Ende geführt, aber unter welchen Umständen! Als das Pfeifen und Johlen sich von neuem erhob, protestierte das Sonntagspublikum aufs lebhafteste gegen solchen Eingriff in seine Rechte. Es begann ein förmlicher Kampf, Szenen wahrhaft tumultuarischer und aufregender Art spielten sich im Zuschauerraume ab, während auf der Bühne die Handlung ruhig, als wenn nicht das geringste geschähe, ihren Fortgang nahm. Augen- und Ohrenzeugen versichern, daß ihnen nicht zum Bewußtsein gekommen ist, ob Niemann im dritten Aufzuge seine Rom-Arie sang oder nicht. Natürlich stellte sich die Presse in ihrer Mehrheit auf seiten des Jockei-Klubs und griff Wagner aufs ärgste an.

Nach solchen Erfahrungen war es begreiflich, wenn der Tondichter am Tage nach der dritten „Tannhäuser"-Aufführung folgendes Schreiben an Direktor Royer richtete: „Paris, den 25. März 1861. Die Opposition, die sich gegen den ‚Tannhäuser' kundgegeben, beweist mir, wie sehr Sie recht hatten, als Sie mir gleich anfangs über das Fehlen des Balletts und anderer herkömmlicher, szenischer Gebräuche,

an welche das Publikum gewöhnt ist, Vorstellungen machten. Ich bedaure, daß der Charakter meines Werkes mir nicht gestattete, diesen Erfordernissen zu entsprechen. Jetzt, wo die ihm gemachte Opposition nicht einmal denjenigen Zuschauern, die zuhören möchten, erlaubt, ihm die zur Würdigung desselben notwendige Aufmerksamkeit zu schenken, bleibt mir anständigerweise nichts übrig, als meine Oper zurückzuziehen. Ich ersuche Sie, diesen meinen Entschluß Sr. Exzellenz dem Herrn Staatsminister mitzuteilen. Genehmigen Sie ꝛc. Richard Wagner." — Royer eilte gleich nach Empfang des Schreibens zu dem Minister Grafen Walewski und hatte eine lange Konferenz mit ihm. Nach dem abgeschlossenen Vertrage stand Wagner nicht das geringste Recht auf Zurückziehung seines Werkes zu. Über hunderttausend Frank waren allein in die Ausstattung der Oper gesteckt worden; die Aussicht, diese Unkosten je ersetzt zu erhalten, lag nicht vor, selbst wenn man so manches für andere Opern verwandte. Dabei versprach der „Tannhäuser" eine Kassenoper erster Art zu werden. Die drei Aufführungen hatten rund 28 000 Frank eingebracht (die erste 7491, die zweite 8415, die dritte 10 764 Frank), dabei mußten zahlreiche Reflektanten auf Plätze an der Kasse umkehren, weil die Eintrittskarten vergriffen waren, den Billett-Unterhändlern hatte man wahre Unsummen gezahlt. Gleichwohl kamen Walewski und Royer dahin überein, daß das Verlangen des Komponisten zu berücksichtigen sei; und diese Rücksicht ist eine der wenigen gentilen Taten, die Wagner während des ganzen Pariser Aufenthaltes widerfuhren. „Tannhäuser" wurde vom Repertoire abgesetzt, der Jockei-Klub feierte seinen Sieg enthusiastisch, und dreißig Jahre sollte es dauern, ehe die „Metropole der Intelligenz und Kunst", wie sich Paris mit Vorliebe nannte, dem populärsten Werke Richard Wagners bei sich Heimatrechte einräumte. — Mehr als ein Jahr hatte der Meister in der französischen Hauptstadt geweilt, um den „Tannhäuser" einzustudieren. Nach der herrschenden Usance erhielt er für jede Vorstellung 500

Frank, wovon bis zur 21. Aufführung 50 Prozent an den Dichter abzugeben waren. So stand also all den unsäglichen Mühen eine Vareinnahme von 750 Frank, d. h. etwa zwei Frank für den Tag, gegenüber.

Trotz all der Unwürdigkeiten, die in jenen Tagen dem großen deutschen Meister zugefügt wurden, fehlte es nicht an erfreulichen Symptomen. Kaiser und Kaiserin hatten ihren Widerwillen gegen das Treiben des Jockei-Klubs deutlich genug an den Tag gelegt und blieben aufrichtige Bewunderer Wagners bis zu dem Augenblicke, wo Frankreich aufhörte, ein Kaiserreich zu sein. Aber auch in der Welt der Pariser Literaten, Künstler und Musiker lehnte man sich energisch gegen die schnöde Behandlung des Komponisten auf. Vor allem waren es die Dichter, die Wagner mit seinen farbenreichen szenischen Bildern, seinem Text und seiner blühenden Musik entzückte; ihnen voran Beaudelaire, der eine umfangreiche Broschüre über „Richard Wagner et ‚Tannhaeuser' à Paris" herausgab, um hier das sogenannte „Fiasko" eines Werkes zu besprechen, das ja nicht einmal gehört worden sei, und mit Bezug auf den Dichterkomponisten zu dem Schlusse zu kommen: „Wagner ähnelt den antiken Dichtern in der leidenschaftlich-packenden Kraft seiner Ausdrucksweise, er ist heute der echteste Repräsentant einer modernen Weltanschauung in der echten Kunst. Energie, Absicht, Konzentrierung, nervöse Intensität und Explosivität treten in allen seinen Werken sinnfällig zutage. Ich bin überzeugt, daß ich weder mich noch andere täusche, wenn ich behaupte, es seien dies die Merkmale einer Erscheinung, die wir mit ‚Genie' zu bezeichnen pflegen." — Und der angesehene Kritiker M. Jullien sprach sich vernichtend über die Haltung der Pariser Öffentlichkeit in diesem „Fall Wagner" aus, indem er sagte: „Die ganze ‚Tannhäuser'-Affäre ist nichts weniger als ehrenvoll für uns, wir mögen sie betrachten, von welchem Standpunkte aus wir wollen. Das Bedauerlichste ist aber nicht etwa der von abgelebten Schlemmern und Lebemännern zwischen Diner und

Souper vollführte Höllenskandal, sondern vielmehr die Haltung der Pariser Presse, die nicht wie jene von den Mitgliedern des Corps de ballet abhing, naiverweise aber glaubte, einem durchaus wertlosen Werke und einem Alltagskomponisten gegenüberzustehen. Die Tagesblätter überboten sich förmlich gegenseitig in Schmähungen, sie hielten ein regelrechtes Turnier der Torheit und Unwissenheit ab und bewarfen noch viele Wochen später, nachdem der Komponist Paris bereits längst den Rücken gekehrt hatte, ihn und sein Werk mit Schmutz." — Diese Objektivität des Urteils wirkt recht versöhnlich gegenüber einer Handlungsweise, die ganz abgesehen von allem Kompromittierenden doch auch ein grobes internationales Unrecht enthält. Was wären wohl die französischen Komponisten, wenn ihnen von Boieldieu und Auber bis Gounod, Bizet, Saint-Saëns, Charpentier, Massenet Deutschland nicht so gastfrei Tür und Tor geöffnet hätte, um ihren Werken den Nimbus zu geben, den sie verdienten, — in vielen Fällen wohl auch noch etwas mehr! Denn wir Deutsche sind nun einmal in Kunstangelegenheiten von jeher außerordentlich kosmopolitisch.

2. Die Handlung der Oper.

Der kunstsinnige Landgraf Hermann von Thüringen (1190 bis 1217) bot an seinem Hofe Rittern und Sängern gleich gastliche Unterkunft. Waren es doch die Weisen der Sänger, die zu neuen Taten begeisterten und dem geselligen Leben jenen Hauch tieferer Wärme verliehen, der eine Begleiterscheinung inneren Wertes bildet. Zu den gerngesehenen Gästen am Fürstenhofe gehörte auch Heinrich von Ofter-

dingen mit dem Beinamen: Tannhäuser. Freilich waren es gerade die Liebeslieder und Gesänge des Tannhäuser, die infolge ihrer leidenschaftlichen Glut und verzehrenden Sinnlichkeit wenig den Geschmack des landgräflichen Hofes und der anderen Minnesänger trafen. Der Osterdinger war eine ungestüme Natur, die in ihrem Egoismus Rücksichten nicht kannte, während seine Freunde und Genossen die zarte Art des Sichgebens höher stellten als alle Selbstsucht und namentlich bemüht waren, ihre Liebeslieder mit möglichst idealem Dufte zu umgeben. Auch die Liebe, die Elisabeth, des Landgrafen Nichte, dem wilden Sänger widmete, genügte seiner heißen Begehrlichkeit nicht. So wandte er sich von dem edlen Kreise ab. Im einsamen Sichverlieren geriet er in die Nähe des Hörselberges, wo der Sage nach Frau Holda (Holle, Fricka), die nordische Venus, ihr Reich aufgeschlagen hatte. Längst hat ihn die Verführerin beobachtet und gewahrt, daß er just der Rechte ist, um ihren Künsten zu unterliegen (man vergleiche hiermit Amfortas, Parsifal und Klingsors Zaubergarten mit Kundry). Im nächsten Augenblicke umgibt ihn der unselige Zauber des Venusberges, in dessen Netze er sich willig verstricken läßt, um sich in unendliche Fernen zu verlieren — allerdings auch durch diesen Sündenfall des Anrechtes auf die menschliche Gesellschaft mit ihren strengen sittlich-religiösen Anschauungen verlustig zu gehen. — Hier setzt die Oper ein, wir finden Tannhäuser in den Armen der Venus, die all ihre Künste aufwendet, den Geliebten zu fesseln, bei dem die Symptome des Überdrusses wie des Sehnens nach der Erde und den Menschen zurück sich mehren.

Erster Aufzug: Nach der szenischen Vorschrift des Tondichters stellt die Bühne das Innere des Venusberges (des Hörselberges bei Eisenach) dar, eine weite, lang sich hinziehende Grotte, in die durch eine zerklüftete Öffnung nur matt das Tageslicht hereintritt. Ein grünlicher Wasserfall schäumt über das Gestein und sammelt sich im Hintergrunde zu einem See, in dem Najaden baden, während Sirenen

am Ufer lagern. Wunderbare, tropisch wuchernde Korallengewächse umgeben, aus dem Felsgestein sprießend, die Grotte. Vor einer links nach aufwärts sich dehnenden Schlucht, die ein rosiger Dämmerschein erfüllt, ruht Venus, in ihrem Schoße Tannhäuser, die Harfe zur Seite. Das Lager behüten in reizender Verschlingung die drei Grazien, zur Seite und über dem Lager ruhen schlummernde Amoretten. Der Vordergrund ist von einem wie aus dem Boden heraufdringenden, rötlichen Lichte beleuchtet, von dem das Smaragdgrün und der weiße Gischt des schäumenden Wassers sich abheben; der Hintergrund mit dem See scheint wie im verklärten Dufte einer idealen Mondscheinlandschaft gebadet.

In diese Szenerie kommt bald das Leben der Handlung, wie sie Tannhäusers Traum wiederspiegelt und wie sie dem liebeatmenden Dufte dieser unseligen Umgebung entspricht. Nymphen tanzen um das Becken des Wasserfalls und locken mit ihrem Reigen Jünglinge vom Gelage herbei, es entsteht ein Haschen, Entfliehen, Necken und sehnsuchtsvolles Suchen. Unter diese Gruppen mischt sich der Zug der Bacchantinnen, die durch Gebärden begeisterter Trunkenheit die Liebenden zu wachsender Ausgelassenheit hinreißen. Auch Faune und Satyrn eilen herbei, den wilden Tanmel zu erhöhen. Der Versuch der entsetzt auffahrenden drei Grazien, der Wut Einhalt zu tun, scheitert; so rütteln sie die Amoretten aus dem Schlummer, die gleich einer Schar von Vögeln auseinander flattern und von der Wölbung herab das Menschengetümmel mit einem Hagel von Pfeilen überschütten. Die Getroffenen sinken, von mächtigem Sehnen erfaßt, zusammen, die Grazien fügen die ermatteten Trunkenen zu Paaren und zerstreuen sie nach dem Hintergrunde. Immer dichter senkt sich rosiger Duft über diese Szenerie, in dem schließlich die Paare, Nymphen und Jünglinge, Faune, Satyrn und Amoretten verschwinden.

Nunmehr huldigen die drei Grazien, die Siegerinnen über wilde Leidenschaften, der Herrin des Reiches, Frau

Venus, während aus weiter Ferne der Sirenengesang ertönt: „Naht euch dem Strande, naht euch dem Lande, wo in den Armen glühender Liebe selig Erwarmen still' eure Triebe!" Im rosigen Nebel des Hintergrundes zeigen sich nacheinander die Bilder der Europa auf dem Stier und der Leda mit dem Schwan als Symbole der mythologischen Liebe, aus der auch die Schaumgeborene selbst erstand. Dann verschwinden die Grazien, Venus ist mit Tannhäuser allein.

Der Sänger schreckt aus dem Traume mit hastiger schmerzhafter Gebärde empor und fährt mit der Hand über die Augen, als versuche er das Traumbild, das ihn eben umfangen hielt, festzuhalten. Teilnahmsvoll wendet sich ihm die Göttin zu. Sein Sehnen ist stärker als all die Zauber, die ihr Wille seinem Schlummer als Vorstellung vorzuschieben sucht. Im Traum war's ihm, als hörte er, was seinem Ohr so lang schon fremd blieb: der Glocken froh Geläute, ein Gruß von der mit frischem Grün sich schmückenden Erde, der bis hinab in seine lüsterne Einsamkeit drang. Wie lang schon weilt er hier seit Tagen und Monden, sah nicht die Sonne, nicht die freundlichen Gestirne des Himmels, sah nicht das neue sich regende Leben in Busch und Feld, hörte nicht der Nachtigall lenzverkündendes Lied! — Venus wird verstimmt. Ist er so früh der Wunder müde, die ihre Liebe ihm schuf, indem sie ihn zum Gott erhob? Vergaß er, was ihm einst die Welt an Leiden gab, daß er hier Vergessen suchte? So mag er die Harfe ergreifen und die Liebe feiern, die ihm eine Göttin gewann. — Wie von einem plötzlichen Entschlusse übermannt, stimmt er das Liebesjubellied zu ihrem Preise an. Allein mitten in der Huldigung ihrer Schönheit drängt sich ihm das alte Sehnen von neuem auf. Ein Gott nur kann ewig genießen, der Mensch ist dem Wechsel untertan, aus seinen Freuden heraus sehnt er sich nach Schmerzen; „aus deinem Reiche muß ich fliehn, o Königin, Göttin, laß mich ziehn!" Umsonst sucht ihn die Göttin umzustimmen. Zwar greift er von neuem zur Harfe, ihr Lob zu verkünden;

doch wieder und stärker verlangt's in ihm aus diesen rosigen Düften nach Waldesgrün und Himmelsblau, nach Vogelsang und Glockenklang. — In leidenschaftlicher Erregung springt Venus empor. Der Treulose wagt ihre Liebe zu verhöhnen; die Reize, die er preist, sind ihm zum Überdruß geworden, er will sie fliehen, aber sie gibt ihn nicht frei. Von neuem bietet sie ihre Künste auf: Dort jene Grotte, von rosigen Düften mild durchwallt, gewährt neue Freuden; in den Armen der Liebesgöttin selbst soll er vergessen, was flüchtig in ihm auftauchte. Aus unsichtbarer Ferne ertönt der Lockruf der Sirenen, Tannhäuser, auf das äußerste hingerissen, greift wieder in die Saiten und stimmt das Liebesjubellied zum dritten Male an ... Und dennoch, er muß zur Erde zurück, hier Sklave, dort frei, zu Kampf und Streit, sei's auch sein Tod! — In heftigem Zorn erklärt Venus, er sei frei und möge hinziehen zu den kalten Menschen, die er einst verspottet und verlacht, um in der Erde wärmendem Schoße göttlicher Freuden teilhaftig zu werden und dann enttäuscht und zerknirscht, als Bettler, wieder am Tore ihres Reichs anzuklopfen. Ein: „Zurück der Bettler! Sklave, weich'! Nur Helden öffnet sich mein Reich!" soll ihm dann entgegentönen. Nunmehr wird auch Tannhäuser von tiefem Unwillen erfaßt. Den Jammer will er ihr kühn ersparen, sein Abschied gilt für immer, nie kehrt er zurück. Noch erregter erinnert ihn Venus an all die trostreiche Liebeshingabe, die sie ihm bot. Er möge nicht dem Sehnen wehren, wenn es ihn neu zu ihr hinzieht. „Mein Sehnen drängt zum Kampfe, zum Tode, zur Ruhe durch Buße." Frieden und Heil, die sie ihm verspricht, winken ihm nicht hier, sie ruhen für ihn in — Maria.

Ein furchtbarer Donnerschlag erdröhnt, der Venusberg mit seinen Zaubern verschwindet, Tannhäuser steht auf der im Frühlingsgrün prangenden Erde vor einem Muttergottesbilde. Blau wölbt sich der Himmel über ihm, rechts im Hintergrunde grüßt vom hohen Gipfel die Wartburg herab, links in größerer Entfernung der Hörselberg. Das Tal, in

dem er sich befindet, zieht sich, von Waldesdickicht eingerahmt, nach der Tiefe hinab. Zur Linken auf einem Vorsprunge, dem Madonnenbilde gegenüber, sitzt ein junger Hirt mit der Schalmei und singt sein Liedlein, dazu ertönt das Geläut der Herdeglocken. Auch er preist Frau Holda, die aus dem Berge hervorkam, um durch Flur und Auen zu ziehen. Gar süßen Klang vernahm da sein Ohr, sein Auge begehrte zu schauen; und wie er nach holdem Traum das Auge erschließt, da strahlte warm die Sonne, der Mai war gekommen. Nun spielt er lustig die Schalmei. — In stummer Bewunderung ist Tannhäuser vor dem Heiligenbilde niedergesunken. Unter die Klänge der Hirtenschalmei mischen sich, aus dem Tale herüberdringend, die frommen Weisen der Pilger, die, von der Richtung der Wartburg her kommend, den Bergweg entlang ziehen:

Zu dir wall' ich, mein Jesus Christ,
der du des Sünders Hoffnung bist!
Gelobt sei Jungfrau, süß und rein,
der Wallfahrt wolle günstig sein! —
Ach, schwer drückt mich der Sünden Last,
kann länger sie nicht mehr ertragen;
drum will ich auch nicht Ruh' noch Rast,
und wähle gern mir Müh' und Plagen.
Am hohen Fest der Gnadenhuld
in Demut sühn' ich meine Schuld;
gesegnet, wer im Glauben treu:
er wird erlöst durch Buß' und Reu'.

Je näher der Zug der frommen Büßer kommt, um so voller wird der Gesang. Den Vorüberziehenden ruft der junge Hirt, seinen Hut schwenkend, ein herzliches: „Glück auf nach Rom! Betet für meine arme Seele!" nach. In tiefer Ergriffenheit hat Tannhäuser auf den Knien gelauscht. Welch wunderbarer Zufall, welche Gnade Gottes stellte den von schwerer Verirrung sich Abwendenden hier in diese zu neuem Leben erwachte Natur, wo der erste Eindruck der reuiger

Buße mit der Verheißung gnädigen Verzeihens war! Wo selbst dieses seine Herde weidende, auf der Schalmei blasende und singende Hirtenkind in des Herzens Reine seine „arme Seele" der Fürsprache vor Gott empfiehlt! Welch ein Gegensatz zu den sinnbetörenden Zaubern des Venusberges! Über ihm der blaue Himmelsdom, ringsum Grünen, Sprossen und Vogelsang und durch die gewaltige Auferstehungsmelodie der Natur zieht sich die Gnadenverheißung für Reue und Buße. So stimmt auch Tannhäuser in den mehr und mehr sich verlierenden Pilgergesang ein: „Ach, schwer drückt mich der Sünden Last!", während Tränen seinen Augen entquellen. Aus der Tiefe herauf hört man das Geläut von Kirchenglocken.

Hornrufe erschallen vom Walde her, schnell sich nähernd. Aus dem Forst treten der Landgraf und die Sänger in Jägertracht. Der Jagdtroß findet sich später allmählich ein. Der Landgraf gewahrt Tannhäuser in brünstigem Gebet, ohne ihn zu erkennen; doch dem scharfen Auge Wolframs von Eschenbach bleibt der ritterliche Büßer nicht verborgen, die Jagdgesellschaft umringt den schnell Auffahrenden, der sich stumm gegen den Landgrafen verneigt, die Sänger nur eines flüchtigen Blickes würdigt. Sie alle dringen mit Fragen auf ihn ein: Kehrte er wirklich in den Kreis zurück, den er in Hochmut verließ? Bedeutet seine Wiederkunft Versöhnung oder neuen Kampf? Kam er als Freund oder Feind? Wolfram macht dem Forschen ein Ende: „O fraget nicht! Ist dies des Hochmuts Miene? Gegrüßt sei uns, du kühner Sänger, der — ach! — so lang' in unsrer Mitte fehlt!" Dem herzlichen Willkommen folgt die Frage des Landgrafen, wo er so lang weilte. Damit wird Tannhäuser wieder an sich selbst erinnert: In weiter Ferne wanderte er ruhelos. Nicht zum Kampfe sei er zurückgekommen, aber auch nicht zur Rast unter ihnen; ihm fromme kein Verweilen, den Blick dürfe er nie rückwärts wenden, sein Weg heiße ihn nur vorwärts eilen. Umsonst vereinigen die Sänger ihre Bitten

mit denen des Landgrafen, Tannhäuser bleibt bei seiner Weigerung, bis ihm Wolfram in den Weg tritt und mit erhobener Stimme zuruft: „Bleib' bei Elisabeth!" In freudiger Ergriffenheit fährt Tannhäuser zusammen. Ein gütiges Geschick nannte ihm den trauten Namen. Wolfram berichtet ihm, wie sein kühner Sang, mit dem er sie alle befehdete, ihm die Liebe der tugendreichsten Maid erwarb. Seit er den Kreis verlassen, blieb auch sie ihm fern; ihrer Wangen Rosen welkten dahin in Sehnsucht. Kehrt er zurück, wird auch ihr die Freude am Dasein wiedergegeben und die Feste der Sänger verschönt durch ihre Gegenwart. — Da schmilzt das Eis um Tannhäusers Herz, in tiefer Rührung umarmt er Wolfram und die Freunde:

Zu ihr! Zu ihr! O, führet mich zu ihr!
Ha, jetzt erkenne ich sie wieder,
die schöne Welt, der ich entrückt!
Der Himmel blickt auf mich hernieder,
die Fluren prangen reich geschmückt.
Der Lenz mit tausend holden Klängen
zog jubelnd in die Seele mir;
in süßem, ungestümem Drängen
ruft laut mein Herz: Zu ihr! Zu ihr!

Unterdessen hat sich der Jagdtroß im Tale versammelt, Hornsignale tönen herüber und hinüber, der Landgraf und die Sänger besteigen die Pferde, um den Wiedergewonnenen feierlich auf Wartburg einzuführen.

Zweiter Aufzug: Schnell ist die Botschaft von der Rückkehr des Geliebten zu Elisabeth, der Nichte des Landgrafen Hermann von Thüringen, gedrungen. In der Sängerhalle auf der Wartburg, die nach hinten freie Aussicht auf Burghof und Tal eröffnet, harrt sie des Kommenden. Wie lange betrat sie nicht die „teure Halle"! Seit er aus ihr geschieden, erschien sie ihr öde und leer. Nun er von neuem einzieht, belebt sich ihr Herz mit alter Freude und Lebenslust.

Wolfram führt Tannhäuser herein, der vor Elisabeths Füßen niedersinkt. In lieblicher Verwirrung will sie sich entfernen, — bittet sie ihn, nicht hier in dieser Halle, die sein Königreich sei, vor ihr zu knien. So erhebt er sich langsam (Wolfram hat sich an die Mauerbrüstung des Balkons im Hintergrunde diskret zurückgezogen), um ihre Frage, wo er geweilt in langer Zeit, zu beantworten: Weit —, weit von hier! Dichtes Vergessen ruht zwischen gestern und heut, die Erinnerung ist geschwunden, geblieben nur das Bewußtsein der Hoffnungslosigkeit jener Zeit, da er Elisabeth nie wiederzusehen wähnte. Ein unbegreiflich hohes Wunder führte ihn zurück. — Sie preist dies Wunder aus Herzens Tiefe und berichtet, halb verwirrt, halb seliger Gewißheit sich hingebend, von der Macht seines Liedes auf sie, das ihr neues Leben in die Brust rief, sie bald in Schmerzen, bald in Lust erbeben und nie gekannte Wonnen in ihrem Herzen erstehen ließ. Die Weisen der anderen erschienen ihr matt und trübe; als er gegangen, war auch ihr Leben freudelos. „Heinrich, was tatet ihr mir an?“ ... Hingerissen von dem keuschen Geständnis ihrer Liebe, bekennt er, daß der Gott der Liebe seine Saiten berührt habe; er sprach aus seinen Weisen, er führte ihn wieder hierher zu ihr. In dem Augenblicke, in dem zwei Herzen stürmischen Schlags einander finden, schwindet die Lebenshoffnung des dritten dahin. Wolfram, der Elisabeth aus tiefstem Herzensgrunde liebt, sieht seine Hoffnung vernichtet. Schweigend erträgt er des Schicksals schweren Schlag im stillen Verzicht zugunsten des Freundes, der, wie trunken von dem neuen, auf ihn eindringenden Glück, ihn umarmt und mit ihm die Halle verläßt.

Auch Elisabeth wirft sich dem eintretenden Landgrafen in die Arme und verbirgt ihr Gesicht an seiner Brust. Einem Menschen muß sie des Herzens Seligkeit anvertrauen, sei es auch nur durch den Blick des trunkenen Auges. Der Oheim versteht dieses Aufleuchten des Blicks so gut wie Worte. Noch bleibe das süße Geheimnis für kurze Frist unaus-

gesprochen. Was der Gesang so Wunderbares erweckt und angeregt, mag er heute enthüllen vor der Welt und mit Vollendung krönen. Das alsbald beginnende Sängerfest, das alle Edlen des Landes hierher beschied und dessen Fürstin sie sein wird, soll die holde Kunst in die Tat umsetzen und ihr des Lebens ersehnten Lohn bringen.

Nun entwickelt sich ein frohbewegtes, farbenprächtiges Bild. Unter den festlichen Klängen der Trompeten werden die erlauchten Gäste — Grafen, Ritter und Edelfrauen in reichem Schmucke — durch Edelknaben hereingeführt und vom Landgrafen wie seiner Nichte begrüßt. In weitem Halbkreise füllt sich die Halle, Landgraf Hermann und Elisabeth nehmen ihre Ehrensitze unter dem Baldachin im Vordergrunde ein. Zuletzt erscheinen die Sänger mit Tannhäuser, um in engerem Halbkreise die leergelassene Mitte des Saales auf den für sie bestimmten Sitzen zu füllen. Als alle versammelt sind, erhebt sich der Landgraf zur Begrüßung und Ansprache: Ein Fest soll es sein zu Ehren des heimgekehrten, kühnen Sängers. Was draußen mit dem Schwert in blutigen Kämpfen erstritten wird, hier soll's ein friedlicher Wettbewerb höchster Kunst erreichen. Als Thema für die Gesänge sei „der Liebe Wesen" gestellt. Wer es am würdigsten besingt, dem soll Elisabeth den Preis reichen, er möge ihn fordern, so hoch und kühn er wolle. Edelknaben sammeln in einem goldnen Becher die Blättchen mit den Namen der Sänger, Elisabeth zieht das Los; Wolfram von Eschenbach ist der, dessen Gesang den Wettkampf einleiten soll. — Der Liebe Wesen ist für ihn ein Wunderbronnen voll gnadenreicher Wonnen, dessen reinen Quell frevler Mut nie trüben soll. In Anbetung sich opfernd zu üben, froh sein letztes Herzensblut zu vergießen, erscheint ihm das höchste Glück einer reinen, hehren Liebe. — Während die Ritter und Frauen das edle Lied preisen, hat sich Tannhäuser, wie aus dem Traume auffahrend, schnell erhoben: Auch er weiß den reinen Bronnen und die Tugend hoch zu schätzen; doch kann er sich dem Quell

nicht nahen ohne heißes Sehnen, er muß des Durstes Brennen kühlen, in vollen Zügen schlürft er die Wonne ein. Wie sein Sehnen unersättlich, so labe ihn stets das frische Naß. — Elisabeth macht eine Bewegung des Beifalls; da indessen die anderen in ernstem Schweigen verharren, hält sie sich schüchtern zurück. Walter von der Vogelweide erhebt sich jetzt zur Entgegnung: Wie arg verkennt doch Tannhäuser der Liebe Wesen. Jener Bronnen, von dem Wolfram sprach, ist der Bronnen der Tugend, ohne die keine edle, reine Liebe zu denken sei. Nicht in frevler Leidenschaft kühle er die Lippen; am Rande nur nippen verleihet Wunderkraft dem Herzen, nicht dem Gaumen. — Gesteigerter Beifall folgt seinen Worten. Heftig entgegnet Tannhäuser: Wie entstellt die Liebe solch' banges Schmachten! Die Wunder der Schöpfung, die Gestirne am Himmel, die wir nicht begreifen können und sollen, sie bete man aus erhabner Ferne an, nicht aber, was sich der Berührung beugt, aus gleichem Stoffe wie wir selbst, sich an uns schmiegt. Nur im Genuß kennt er die Liebe. — Die wachsende Erregung unter den Zuhörern macht sich Biterolf ungestüm zunutze: Lästerung ist's, was man eben gehört. Frauenehre und Tugend sind es in der Liebe, die Waffen und Mut stählen; der Genuß der Jugend ist wohlfeil, keines Schwertstreichs wert. — Tosende Zustimmung erhebt sich und steigert Tannhäusers Zorn: Was ihm genießenswert erscheint, hat jener Ärmste nie genossen. Die Freuden, die ihm sein liebeleeres Leben bot, können sie wohl einen Schwertstreich gelten? — Ritter suchen der Kühnheit Tannhäusers zu wehren; Biterolf, der sein Schwert ziehen will, bescheidet des Landgrafen Befehl zum Frieden. Noch einmal greift Wolfram in edler Entrüstung zum Wort, um die Sünde mit der Kraft des Liedes aus diesem edlen, reinen Kreise zu bannen und der hohen Liebe in strahlender Engelsschönheit gleich einem aus fernem Äther erglänzenden Sterne Worte der Begeisterung zu widmen. Aber in Tannhäuser wirken die Taumel und Entzückungen des Venusbergs. Ihr,

der Göttin der Liebe, soll sein Lied ertönen, ihr, dem Quell aller schönen Wunder, der Glut ihrer Umarmung; denn Liebe kennt nur, wer im Venusberg geweilt! ...

Da ist es heraus, das unselige Geständnis der unsühnbarsten Sünde, die den Tod des Frevlers erheischt! Entsetzt sind die Frauen aufgesprungen und haben sich entfernt; nur Elisabeth bleibt und stützt sich, fast zusammenbrechend, an einer der Säulen des Thronhimmels. Landgraf, Ritter und Sänger dringen mit gezückten Schwertern auf Tannhäuser ein; nicht eine Minute Lebens verdient der Gefemte. In diesem Augenblicke wirft sich mit einem herzzerreißenden Schrei Elisabeth dazwischen und schützt den Geliebten mit ihrem Leibe: Nicht sie sind seine Richter! Zurück darum das Schwert! Unseliger Zauber hielt den Mann umfangen, mit dessen Sturze auch ihr Herz brach. Der echte Glaube raubt dem Sünder nicht die letzte Hoffnung durch Reue und Buße. Auch für ihn litt einstens der Erlöser! Zu richten ist hier Gottes Amt! ... Entsetzt ist Tannhäuser aus seinem Taumel erwacht, in tiefster Zerknirschung erkennt er zu spät, was er für immer verlor. Sein Lästerblick vermaß sich auch an ihr, die nun mit Engelsreine sich seiner erbarmt und des Himmels Mittlerin ist. Ihrer Fürbitte verdankt er sein Leben. Ausgestoßen aus der menschlichen Gemeinschaft sei der Sünde fluchbeladener Sohn! Nur einen Weg weist ihm das Urteil des Landgrafen: Im Tale rastet der Pilger fromme Schar. Sie ziehen nach Rom zum Gnadenfeste: Dorthin mag er wallfahrten, vom heiligen Vater Vergebung zu erbitten. Kehrt er unentsühnt zurück, so trifft ihn der Schwerter Todesstoß. Aus der Tiefe herauf hallt der jüngeren Pilger gnadenverheißendes Lied. Neues Hoffen erwacht in Tannhäusers Brust. Mit dem Rufe: „Nach Rom!“ eilt er von dannen.

Dritter Aufzug: Wieder liegt das einsame, stille Tal unter der Wartburg vor uns in der Stimmung niedersinkender Dämmerung. Aber Herbst ist es worden, die gelben

Blätter lösen sich von den Zweigen. Vor dem Marienbilde liegt in brünstigem Gebete Elisabeth hingestreckt. Wolfram von Eschenbach gewahrt sie, von links kommend, und hält sich zurück. Wohl wußte er, daß er sie hier finden würde, sie, der er in reiner, treuer Zuneigung ergeben blieb, im Gebet für den Geliebten, der noch nicht entsühnt von Rom heimkehrte. Sie suchte ihn vergeblich unter den durchziehenden Pilgern. — Da dringt ein bekannter Sang vom Tale herauf, die Weise der Büßer, mit denen einst Heinrich zum heiligen Fest der Gnadenhuld nach der ewigen Stadt zog. Hoffen erfüllt das Herz Elisabeths. Vielleicht kehrt er mit dieser Schar zurück! Die Pilger kommen näher, sie ziehen, der Gnade Heil preisend, vorüber. Vom Madonnenbilde aus späht Elisabeth, ob sie ihn nicht in den Reihen entdeckt. Umsonst! Langsam verklingt das fromme Lied, die Sonne geht unter. Dort vor dem Heiligenbilde ist sie in die Knie gesunken. In heißem Gebet fleht sie die heilige Jungfrau an, sie möge sie nach all den Qualen dieses Erdendaseins rein und engelgleich in ihr himmlisches Reich einziehen lassen. War ihr Herz von törichtem Wahne befangen, so rang es doch unter tausend Schmerzen. Mag ihr Verzeihen der demutvoll nahenden Magd zuteil werden und ihre Huld auch für *seine* Schuld Vergebung finden! — Wie sie sich erhebt, gewahrt sie Wolfram in nächster Nähe; sein gramerfüllter Blick trifft sie, er bietet ihr sein Geleit an. Stumm dankt sie ihm durch Gebärden für diesen Dienst, für all seine treue Liebe. Ihr Weg führt himmelwärts; sie fühlt, daß Maria Erbarmen mit ihr hat und als sanften Erlöser von diesem Erdenjammer den Tod entsandte. Langsam sieht man ihre Gestalt auf dem Wege zur Wartburg verschwinden.

Nacht ist es nun, Wolfram allein. Vom Himmel herab blinkt mit seinem freundlichen Lichte der Abendstern. Wie oft ist nicht Wolfram in seinem Leid der Gesang linder Tröster gewesen! So greift er in die Saiten seiner Leier: Der Todesahnung gleich berührt die Nacht mit dunklem Fittich die Erde. Aber

dort jener Stern weist mit seinem milden Strahl der bangenden Seele den Weg zu reinen Höhen. Auch sie, der sein Leben und Hoffen galt, wird den Pfad himmelwärts finden:

Vom Herzen, das sie nie verriet,
grüß' sie, wenn sie vorbei dir zieht,
wenn sie entschwebt dem Tal der Erden,
ein sel'ger Engel dort zu werden! . . .

In zerfetzter Pilgerkleidung, das Antlitz bleich und entstellt, wankt matten Schritts, auf seinen Stab sich stützend, Tannhäuser daher. War das nicht Harfenklang, den er soeben hörte? Mit Entsetzen erkennt Wolfram den kühnen Sänger, den die Verzweiflung Worte des Ingrimms auf des Freundes Fragen finden läßt. Nicht sucht er Wolfram, noch einen seiner Sippschaft, er sucht den Weg, den er einst so wunderleicht fand, den Weg zum — Venusberg zurück. Die Welt hat ihn verstoßen; hier winkt ihm Heil und Lust! — Das tiefe Mitleid Wolframs mit dem Verirrten veranlaßt diesen zu schildern, was er auf seiner Pilgerfahrt gen Rom erfahren: Wohl wallfahrtete er zur ewigen Stadt, um des heiligen Vaters Verzeihung zu erlangen. Ein Büßergang war's sondergleichen, durch Schnee und Eis, mit nacktem Fuß über Dorn und Stein, ohne Ruh und Rast. Denn in Zerknirschung wollte er sühnen, was er verbrach. So kam er nach Rom zum hohen Feste. Die Glocken läuteten, Tausende sanken in den Staub vor ihm, durch den sich Gott verkündet, und Tausende erhoben sich, der Gnade voller Vergebung teilhaftig. Da nahte auch er, das Geständnis böser Lüste quoll rückhaltlos über seine Lippen; doch der Papst, den tiefe Reue um Verzeihung bat, hub an:

„Hast du so böse Lust geteilt,
dich an der Hölle Glut entflammt,
hast du im Venusberg geweilt:
so bist nun ewig du verdammt!
Wie dieser Stab in meiner Hand
nie mehr sich schmückt mit frischem Grün,
kann aus der Hölle heißem Brand
Erlösung nimmer dir erblühn!"

Da sank Tannhäuser in Vernichtung dumpf danieder, die Sinne schwanden ihm. Als er erwachte, war es Nacht, aus weiter Ferne hörte er die frohen Gnadenlieder; ihn ekelte der Sang. Was Menschen dem reuigen Sünder verweigerten, soll ihm nun die Seligkeit dort zurückgeben, von wo er einst in törichtem Ungestüm sich weg wandte. Erschüttert sucht Wolfram den Freund, aus dessen Augen der Wahnsinn der Verzweiflung unheimlich sprüht, zurückzuhalten. Schon senken sich rosige Nebel ringsum. Frau Venus hat den Ruf gehört, sie naht mit ihren Zaubern, tanzende Nymphen werden sichtbar, die Göttin erscheint, auf ihrem Lager dahingestreckt, ihm winkend. Verheißungsvoll kündet sie dem Zurückkehrenden in ihrer Liebe das Erbarmen an, das eine schnöde Welt ihm verweigerte, der Freuden Quell soll ewig ihm fließen. Immer wilder regt sich das Verlangen in Tannhäuser, mit fast übermenschlicher Kraft sucht er sich den Händen des Freundes zu entwinden, dessen heiße Gebete zum Himmel emporbringen. Da gibt göttliche Gnade Wolfram das rechte erlösende Wort: „Ein Engel hat für dich auf Erden, bald schwebt er segnend über dir: Elisabeth!“ — Wie von einem Schlage gelähmt bleibt Tannhäuser, der sich losgerissen hatte, stehen. „Elisabeth!“ wiederholen seine Lippen tonlos. Aus dem Hintergrunde nähern sich die Trauergesänge der Männer, die der Geliebten Leiche im Walde fanden und nun herbeibringen. Verschwunden ist der zauberhafte Spuk, im Frührot-Glanze des erglimmenden Tags nähert sich von der Wartburg her der ernste Zug. Pilger schreiten voran, den offenen Sarg, in dem Elisabeths Leiche ruht, tragen Edle, ihnen zur Seite geben der Landgraf und die Sänger der Heimgegangenen das Geleit. Ein stummer Wink Wolframs heißt die Träger den Sarg niedersetzen, er selbst geleitet Tannhäuser zu der, die für ihn starb und nun vor Gottes Thron steht, um dem Geliebten Verzeihung zu erwirken. Mit dem Ausrufe: „Heilige Elisabeth, bitte für mich!“ sinkt Tannhäuser an der Bahre entseelt nieder.

Während alle tief ergriffen vor dem Bilde der im Tode für immer Vereinten stehen, ziehen die von Rom zurückkehrenden jüngeren Pilger einher. Ein neues Wunder göttlicher Gnade und Barmherzigkeit verkündet ihr frommes Lied: In nächtlich-heiliger Stunde hat sich der Herr der Menschheit offenbart. „Den dürren Stab in Priesters Hand hat er geschmückt mit frischem Grün; dem Sünder in der Hölle Brand soll so Erlösung neu erblühn! Ruft ihm es zu durch alle Land', der durch dies Wunder Gnade fand! Hoch über aller Welt ist Gott, und sein Erbarmen ist kein Spott! Halleluja!" — So steht am Schlusse dieses tragischen Konflikts zwischen sinnlicher und reiner Liebe, zwischen Sünde und sühnender Selbstaufopferung, für dessen Lösung menschliche Mittler-Gnade keine Worte fand, die göttliche Gnaden-Offenbarung, die hoch über alles Menschenwerk emporragt und in ihrer Mitteilung einen Schimmer himmlischen Glanzes auf Erden zurückläßt.

3. Die Musik zu „Tannhäuser".

Mit der „Tannhäuser"-Musik hat Wagner wieder einen bedeutsamen Schritt weiter auf das Tondrama zu vollzogen. Nur wenig erinnert noch an die Oper alten Stils. Die Motiv-Technik wendet sich naturgemäß in ihrer prägnantesten Entwicklung den beiden Hauptfaktoren zu, die in den gegensätzigen Kampf treten, der sinnlichen Liebe, wie sie der Venusberg repräsentiert, und der erlösenden Macht, die nicht, wie im „Holländer" mit Senta, so hier mit Elisabeth verschmilzt, sondern im Chor der Pilger ihre selbständigen Truppen zu Felde schickt. Aus diesem Grunde fehlt es an einem eigentlichen Elisabethmotive, das, wie das Senta-Motiv, zugleich Heilverkündungs- und Erlösungsweise wäre. Gleichwohl

haben beide Opern in ihrer dramatischen Technik so manche Ähnlichkeit. Das Ewig-Weibliche bildet im „Tannhäuser", wie im „Holländer" das Erlösende; aber im „Tannhäuser" wird das edle Weib den niederen Begierden (Venus) gegenübergestellt, der Mann erscheint nur als Mittler für die zwei Phasen, deren eine ihn hinabreißt an die Pforten der Höllenverdammnis, während die andere ihn zur lichten Höhe der Gnade wieder emporführt. War im „Holländer" alles stark auf das Elementare zugespitzt und der vom Fluche unstet umhergetriebene Held mit der erregten Natur selbst identifiziert, so wendet sich der „Tannhäuser" mehr der individuell-menschlichen Darstellung zu und zeigt das deutliche Verlangen, innerhalb der gegebenen Stimmungen auch musikalisch-psychologisch fein abzutönen und Farbenschattierungen in einem Grundtone zu erzeugen. Ein Meisterwerk nach dieser Richtung hin, sowohl was die Struktur, als auch den thematischen Gehalt und die musikalische Faktur anlangt, wird die Ouvertüre bleiben, für die uns der Meister nachfolgenden Kommentar hinterließ*):

„Im Beginn führt uns das Orchester allein den Gesang der Pilger vor; er naht, schwillt dann zum mächtigen Ergusse an und entfernt sich endlich. — Abenddämmerung: letztes Verhallen des Gesanges.

„Beim Einbruche der Nacht zeigen sich zauberische Erscheinungen: ein rosig dämmernder Duft wirbelt auf, wollüstige Jubelklänge dringen an unser Ohr; wirre Bewegungen eines grauenvoll üppigen Tanzes lassen sich gewahren. Dies sind die verführerischen Zauber des ‚Venusberges', die in nächtlicher Stunde denen sich kundgeben, in deren Brust ein kühnes sinnliches Sehnen brennt. — Von der verlockenden Erscheinung angezogen, naht sich eine schlanke männliche Gestalt: es ist Tannhäuser, der Sänger der Liebe. Er

*) Aus Richard Wagner: „Gesammelte Schriften und Dichtungen" Band V, Seite 230, mit Bewilligung des Originalverlegers C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig aufgenommen.

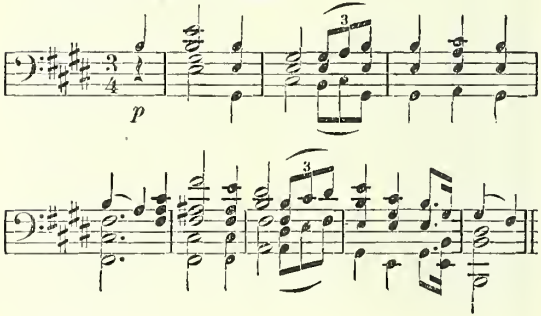
läßt sein stolz jubelndes Liebeslied ertönen, freudig und herausfordernd, wie um den üppigen Zauber zu sich herzuzwingen. — Mit wildem Jauchzen wird ihm geantwortet; dichter umgibt ihn das rosige Gewölk, entzückende Düfte hüllen ihn ein und berauschen seine Sinne. Im verführerischesten Dämmerscheine vor ihm ausgegossen, gewahrt sein wundersichtiger Blick jetzt eine unsäglich reizende Weibesgestalt; er hört die Stimme, die in süßem Erbeben ihm den Sirenenruf zutönt, der dem Kühnen die Befriedigung seiner wildesten Wünsche verheißt. Venus selbst ist es, die ihm erschienen. — Da brennt es ihm durch Herz und Sinne; ein glühend zehrendes Sehnen entzündet das Blut in seinen Adern: mit unwiderstehlicher Gewalt treibt es ihn näher, und vor die Göttin selbst tritt er mit seinem Liebesjubelliede, das er jetzt in höchstem Entzücken zu ihrem Preise ertönen läßt. — Wie auf einen Zauberruf tut sich nun das Wunder des Venusberges in hellster Fülle vor ihm auf: ungestümes Jauchzen und wilder Wonneruf erheben sich von allen Seiten; in trunkenem Jubel brausen die Bacchantinnen daher und reißen in ihrem wütenden Tanze Tannhäuser fort bis in die heißen Liebesarme der Göttin selbst, die ihn, den in Wonne Ertrunkenen, mit rasender Glut umschlingt, und in unnahbare Fernen, bis in das Reich des Nimmermehrseins, mit sich fortzieht. Es braust davon wie das wilde Heer, und schnell legt sich dann der Sturm. Nur ein wollüstig klagendes Schwirren belebt noch die Luft, ein schaurig üppiges Säuseln wogt, wie der Atem unselig sinnlicher Liebeslust, über der Stätte, auf der sich der entzückende unheilige Zauber kundtat, und über die sich nun wieder die Nacht ausbreitet. —

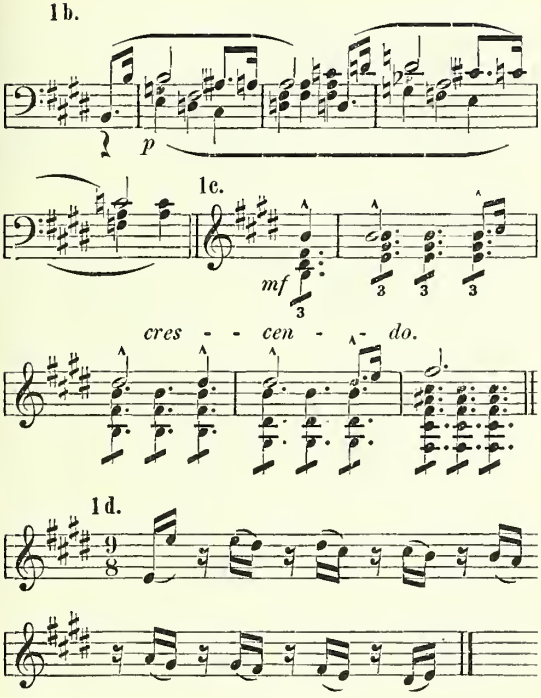
„Doch bereits dämmert der Morgen herauf; aus weiter Ferne läßt sich der wieder nahende Pilgergesang vernehmen. Wie dieser Gesang sich immer mehr nähert, wie der Tag immer mehr die Nacht verdrängt, hebt sich auch jenes Schwirren und Säuseln der Lüfte, das uns zuvor wie schau-

riges Klaggetön Verdammter erklang, zu immer freudigerem Gewoge, so daß endlich, als die Sonne prachtvoll aufgeht und der Pilgergesang in gewaltiger Begeisterung aller Welt und allem, was ist und lebt, das gewonnene Heil verkündet, dieses Gewoge zum wonnigen Rauschen erhabener Entzückung anschwillt. Es ist der Jubel des aus dem Fluche der Unheiligkeit erlösten Venusberges selbst, den wir zu dem Gottesliede vernehmen. So wallen und springen alle Pulse des Lebens zu dem Gesange der Erlösung; und beide getrennten Elemente, Geist und Sinne, Gott und Natur, umschlingen sich zum heilig einenden Kusse der Liebe."

Der vorstehende Kommentar betont die Dreiteilung der Ouvertüre auch äußerlich in gesonderten Abschnitten. Von ihnen behandelt Nr. 1 und 3 die Erlösung von der Sünden Last durch Buße und göttliche Gnade, der mittlere (zweite) Teil die Sünde selbst, wie sie sich dem ihrer Verlockung nicht Widerstehenden in den Zaubern des Venusberges kundgibt. — Hier zunächst die Motive bezw. Themen aus Teil 1 und 3, der Gesang der Pilger mit seinen drei Phasen und die abgebrochene Sextolenfigur der Begleitung in weiterer Entwicklung:

1a. *Andante maestoso.*

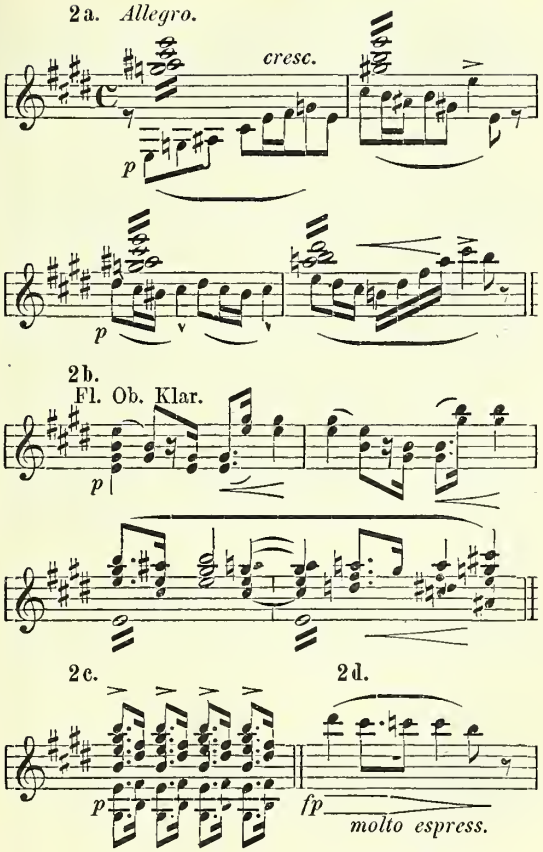


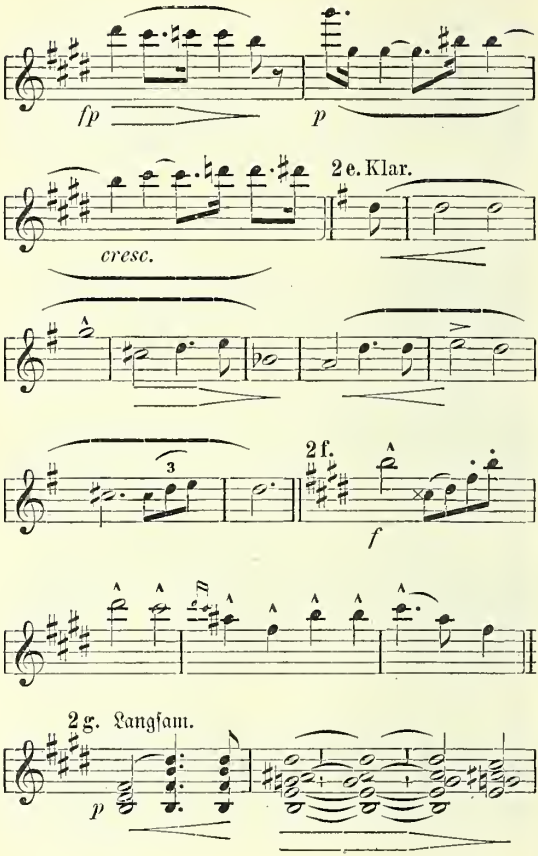


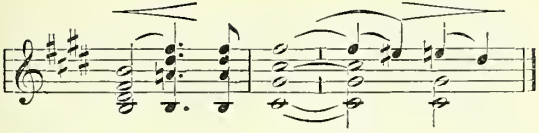
Thema 1ª, sehr getragen und piano (Andante maestoso, $^1/_4 = 50$) von den Bläsern angestimmt, enthält das Motiv der Gnade nach dem Texte der Wallfahrer: „Der Gnade Heil ist Büßern beschieden, er geht einst ein in der Seligen Frieden." Es ist der erste Gruß der Ruhe und des Friedens, der aus der Gemeinschaft Gläubiger und Bußfertiger von

fern herübertönt. Nun nimmt die Weise eine schwermutvolle Wendung an, es klingt wie leises Aufseufzen, über den chromatischen Harmonisierungen ruht der Schmerz, das Motiv der Buße (1b): „Ach, schwer drückt mich der Sünden Last, kann länger sie nicht mehr ertragen; drum will ich auch nicht Ruh' noch Rast und wähle gern mir Müh' und Plagen." Während der Ausspinnung dieses Themas zeigt das stete crescendo im Orchester und die zunehmend vollere Instrumentierung das Näherkommen des Pilgerzuges an. Eine kurze, glanzvolle Steigerung bringt nun das Motiv der Gnaden-Verheißung (1c): „Am hohen Fest der Gnad' und Huld, in Demut sühn' ich meine Schuld; gesegnet, wer im Glauben treu, er wird erlöst durch Buß' und Reu'." Die Weise bildet den Übergang zu der vom vollen Orchester (fortissimo) angestimmten Melodie der Gnade (1a), um deren sieghaft dahinbrausendes Thema sich nunmehr die im Beispiel 1d bezeichnete Sextolenfigur rankt. Sie ist nicht bedeutungslose Ornamentik, sondern gilt jener allgemeinen Schilderung des Lebens und Webens, das Gutes und Böses umschließt, das sich, wie die rollende Zeit und das Dasein der Menschen in ihr, von Ewigkeit zu Ewigkeit spinnt. Als das Thema der Buße (1b) sich wiederholt, stockt die Figur (1d) und setzt taktweise aus. Mehr und mehr verliert sich der fromme Gesang in der Ferne; je weiter seine Klänge sich von uns abwenden, um so mehr erstirbt 1a im Flüstern und Wogen der Nacht, schmilzt mit diesem zusammen, bis die Figur ganz fortbleibt und nur noch in den Bläsern, wie im Eingange der Ouvertüre, die schlichte und doch so eindringliche Weise der Gnade herübertönt (sempre più piano).

Und nun bricht der unselige Zauber herein, mit seinen Düften und rosigen Nebeln füllt er die ganze Atmosphäre. Überreich ist dieser Mittelteil der Ouvertüre an neuen, markanten Motiven, die sämtlich der Sinnenglut und ihrer tönenden Schilderung gelten:


2a. Allegro.
cresc.
p
p
2b.
Fl. Ob. Klar.
p
2c.
2d.
p
fp
molto espress.


fp
p
2e. Klar.
cresc.
3
2f.
f
2g. Langsam.
p



Mit 2ª als dem eigentlichen Motive der Verlockung beginnen die wallenden und wogenden Nebelschleier sich zu verdichten, zu festen Abrissen zu kristallisieren. Hier ist alles verführende Luft, die in breitem Strome dahinrollt. Wie im Wirbel (Zweiunddreißigstel der Streicher) reißt die Lockung den Helden mit sich. Im achten Takte des Allegro ($^1/_2 = 80$) begegnen wir dem Motive des Taumels (2ᶜ), in dem der Willenlose der Verführung folgt. Wildes Sehnen (Ansätze aus dem Motiv des Sehnens [2ᵈ]) erfaßt ihn, die Bacchantinnen nehmen ihn in ihren Zug, vom See her tönt der Ruf der Sirenen (2ᵇ). Dieses Motiv der Sirenen und Bacchantinnen zeigt in seinen beiden ersten Takten die magisch anziehende Gewalt der Verlockung, in Takt 3 und 4 die Verheißung kühner Lust. Die genannten Themen wechseln in buntem Durcheinander ab. Bald hören wir den Lockruf (2ª) deutlicher und klarer; ihm folgt (un poco ritenuto) sehr ausdrucksvoll das hier ganz entwickelte Motiv des Sehnens (2ᵈ), das sich bald fest um die Person Tannhäusers verdichtet, diesen inmitten der üppigen Bilder zeigt und zu seinem begeisterten Liebesjubelliede (2ᶠ) als erster Äußerung seiner Persönlichkeit veranlaßt. Die Weise braust in bacchantischem Entzücken dahin. Weiter zieht ihn die Verlockung (2ª) in ihre Netze, sehnender Taumel (2ᶜ u. 2ᵈ) entführt ihn in ferne Weiten, in denen er sich selbst zu verlieren scheint. Da plötzlich steht er vor der Königin dieses Zauberreiches, Frau Venus zeigt sich ihm, ihr Lockruf (2ᵉ pp, Klarinette), von glitzernden Geigenakkorden umzittert, verheißt ihm höchste Seligkeit: „Geliebter, komm! Sieh' dort die Grotte, von rosigen Düften mild

durchwallt! Entzücken böt' selbst einem Gotte der süß'sten Freuden Aufenthalt" (man vergleiche die 2. Szene des I. Aufzugs). In ihre Verheißung mischt sich Motiv 2^a, von neuem erfaßt wildes Sehnen (2^d) das Herz Tannhäusers, wieder begeistert ihn die Situation zum Liebesjubelliede (2^e), an dessen Ende er in die Arme der Göttin sinkt. Die Wogen des Genusses schlagen über ihm zusammen. Die Weise der Sirenen und Bachantinnen (2^b) meldet sich im molto vivace, ihr folgen die Motive des Tannels (2^c), der Verlockung (2^a) gemeinsam mit dem des Sehnens (2^d). Im Strudel dieses unseligen Zaubers versinkt der Verführte, sich selbst und die Welt vergessend. Auf dem bachantischen Motive (2^b, Takt 3, 4) erreicht die musikalische Schilderung ihren Höhepunkt (ff), um von da ab schnell in einem riesigen Orgelpunkte der Dominante H herabzusinken. Die Konturen des vordem so klaren, farbenstrotzenden Bildes werden verschwommen, sie lösen sich auf in der Figur 1^d, die indessen hier nicht mehr als abgebrochene Sextole, sondern in glatt dahinfließenden Sechzehnteln sich zeigt. Fast klingt sie in diesem Übergange wie die Seufzer einer mitleidvollen Menschenseele über das Schicksal des Verirrten. Durch die rosigen Düfte einer unheiligen Stätte bricht das Frührot des jungen reinen Tags.

Pianissimo meldet sich in den Posaunen, umflutet von jener Sechzehntelfigur (1^d) die tröstende Weise der Gnade (1^a), der sich crescendo und un poco accelerando Buße (1^b) und Gnadenverheißung (1^c) anschließen. Beim assai stretto hat die Schilderung ihren Höhepunkt mit 1^a erreicht. Die Viertel des Themas werden hier auf ganze Takte ($^4/_4$) ausgedehnt, erhabene Weihe krönt den Schluß der Ouvertüre, der, umrauscht von dem glänzenden Figurenwerk des Beispiels 1^d, kraftvoll den Sieg des Lichts über die Finsternis, göttlicher Gnade über die Sünde verkündet.

Wie man sieht, hat der Komponist die beiden großen Leitgedanken, mag man sie nun „Geist und Sinne", „Natur

und Gott", „Licht und Finsternis", „himmlische Gnade und Sünde" nennen, in ihren herben Gegensätzen nebeneinander gestellt, nirgends aber vermischt oder im Kampfe widereinander gezeigt. Das kann vielleicht in Rücksicht auf die außerordentliche motivische Kombinationskunst Wagners anfänglich befremden. Aber bei einem Meister, wie es eben Wagner war, ging die Logik der Idee nirgends auf Kosten der musikalischen Technik verloren. Den Konflikt beider Stimmungen soll ja das Drama selbst lösen. Das Heilige der nach Erlösung lechzenden, göttlicher Gnade gewissen Pilgerweise stand ihm denn doch zu hoch, um es mit dem Sinnentaumel des Venusberges zu vermengen. So deutete er den Sieg des Göttlichen über das Menschliche durch die Stellung beider in der Ouvertüre an, die mit ihren frommen, triumphierenden Weisen ein- und ableitet, menschliches Irren und Straucheln umschließt, mit ihrem ewigen Gnadenliede verzeihend sühnt und noch über den Tod hinaus „das Evangelium der göttlichen Wahrheit in alle Welt verkündet". Die Regelung jener genußfrohen Lebenslust, wie sie ungezügelt in Tannhäuser pulsiert, durch das Sittengesetz erfolgt so, daß das Stärkere, Kraftvollere das Sündhaft-Individuelle erdrückt, ohne sich mit ihm zu mischen. Von meisterhafter, stark realistischer Farbengebung ist die Schilderung beider Stimmungswelten; ihr echt menschlicher Inhalt schützt sie vor jedem ästhetischen Bedenken zumal im Hinblick auf den glänzenden Sieg des Geistes über die Sinne. „Was die Ouvertüre an Feinarbeit vermissen läßt," sagt Dr. Otto Neitzel, „ersetzt sie durch die Schönheit und Größe ihrer Gesamtform. Der Bedeutung des Göttlichen entsprechend, umrahmt der Pilgerchor die Orgie, er selbst in schlichten Maßen entwickelt, diese üppig wuchernd, abspringend, sprudelnd, doch vorübereilend, nicht haftend, indes jener bestehen bleibt und über die Verirrung obsiegt."

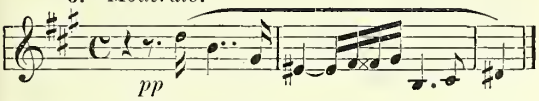
Die erste Szene des ersten Aufzugs eröffnet (in der Pariser „Tannhäuser"-Bearbeitung) das Venusberg-Baccha-

nal. Es kommen fast ausschließlich Themen zur Verwertung, die aus dem Mittelteile der Ouvertüre bekannt sind, hier (Allegro molto, $^1/_2 = 132$) meist von einem über zwei Takte ausgedehnt. Da schält sich zunächst aus den wollüstig-wirbelnden Trillern das Motiv des Taumels (2^c), dann der Sirenen- und Bacchantinnenruf (2^b), später die Lockung (2^a), der das inbrünstige Sehnen (2^d) unmittelbar auf dem Fuße folgt. Es leitet über 2^b, Takt 1 und 2, zu dem eigentlichen Gesange der Sirenen (2^s) über: „Naht euch dem Strande! Naht euch dem Lande, wo in den Armen glühender Liebe selig' Erbarmen still' eure Triebe!" Hieran reiht sich eine Umkehr des Lockmotivs (2^a), das im Presto ein aus dem Sirenenrufe (2^b, Takt 1, 2) neu erstandenes Lustmotiv erschließt. Die musikalische Analyse kann sich auf flüchtige Andeutungen beschränken, da an der Hand der vorstehenden Erläuterungen und in Gemeinschaft mit der szenischen Vorschrift des Komponisten nichts unklar bleibt. Noch einmal tönt es herüber: „Naht euch dem Lande!" (2^s); im Lockmotiv (2^a) leitet die Darstellung mit wunderbarem Geschick zur zweiten Szene über. In den Traum des schlummernden Tannhäuser mischen sich Vorstellungen und Erinnerungen, die nicht in den Rahmen dieses üppigen Bildes passen. Wir hören auf den langen, feierlich ruhenden Akkorden Klänge des Pilgersangs (1^a), auch wie Tönen ferner Glocken dringt's in den Hörselberg hinab. Unter diesen Eindrücken schreckt der Sänger jäh aus dem Schlafe auf.

Eine stürmische (Allegro, f) triolische Oktavenfigur begleitet das Erwachen. Schmeichelnd (Motiv 2^b, Takt 1, 2) zieht ihn Venus zurück. Aber die kräftig wiederkehrende, energisch nach oben drängende Phrase beweist, wie wenig ihre Liebeskunst solch stark sich regendem, gegenteiligem Eindrucke beizukommen vermag. Von zwingender Wirkung ist bei Tannhäusers Worten: „Im Traum war mir's, als hörte ich ... der Glocken frohes Geläute" (Andante) die Nachahmung der zwei Glocken auf E—H. Psychologisch überaus fein

wirkt die Darstellung wachsender Erregung in Venus. Hier vor: „Was faßt dich an?“ zweimal die kurz abgebrochenen Sechzehntel (Allegro), später („Ha, was vernehm ich?“) der schon stark (f) auflohende, schnell gedämpfte Unwille, den weibliche Diplomatie geschickt in das Gegenteil umzukehren und mit der Schönheit der Erregung Tannhäuser zur Bewunderung ihrer Reize zu zwingen weiß. Der Sänger stimmt in der Begeisterung des Augenblicks das Liebesjubellied (2^f) an, um aus der Weise über stockende Rezitative sehr schnell zur Ernüchterung zu gelangen. Diese Lust hier ist öde und leer, nach der Welt, ihren Kämpfen und Schmerzen, steht sein Sinn. Zum erstenmal erhält die Verstimmung der Venus eine andauernd herbe Wendung:

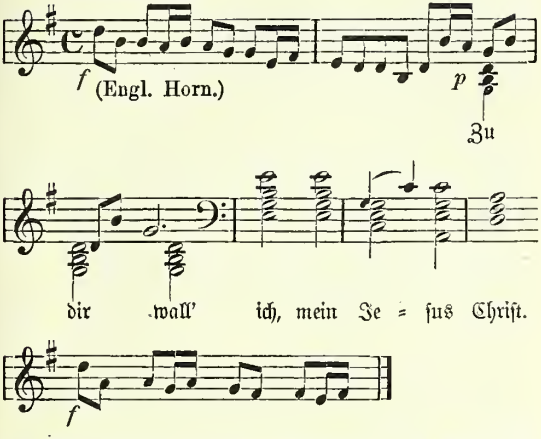
3. *Moderato.*



Von neuem reißen ihre Künste Tannhäuser zum Lobliede auf ihre Schönheit (2^f) hin, von neuem schlägt inmitten des jubelnden Liebespreisens seine Stimmung ins Gegenteil um und drängt auf eine Trennung hinaus. Venus springt empor (ein vom p zum f anwachsender Achtellauf). Ihre Antworten werden leidenschaftlicher, je mehr sie den Ernst der Situation überschaut. Beider Erregung mischt sich, so gegensätzlich die Motive auch sein mögen, in kurzem Zwiegesange miteinander. Noch einmal versucht es die Göttin mit ihren Zaubern und Verführungskünsten. Ihr Lockruf (2^e) zu den heimlich-flüsternden und flimmernden Akkorden der Streicher („Geliebter komm! Sieh dort die Grotte“ ...) breitet die ganzen Reize dieser schwülen Atmosphäre nochmals betörend aus. Venus selbst bietet sich ihm dar und die Sirenenrufe (2^b, 2^s) mahnen ihn, ein solches Glück nicht von sich zu stoßen. Auf das äußerste hingerissen, stimmt Tannhäuser

zum drittenmal das Liebesjubellied (2f) an. Und zum drittenmal verläßt ihn die anfängliche Begeisterung; aus dem Preise ihrer Schönheit schält sich als bitterer Kern: „Laß mich zieh'n!" — Die musikalische Diktion wird von jetzt an sehr erregt und stürmisch. Man vergleiche die schwer (staccato) herabbrausenden Achteloktaven, die ingrimmig emporzuckenden Sechzehntelläufe: „Zieh hin, Wahnsinniger!" Sie muß ihn freigeben, aber nicht ohne ihrem tiefen Groll Ausdruck zu verleihen und das Trostlose des Erdenweges nach dem Genusse göttlicher Freuden in den grellen Schilderungen eines tödlich beleidigten Weibes zu geben, bei dem die Liebe nahe daran ist, in Haß umzuschlagen. Hastig fallen Rede und Gegenrede zu wildbewegter Orchesterbegleitung, die selbst dann nicht abebbt, als sich Venus zur Ruhe zwingt und in seiner ersehnten Rückkehr den Weg der Hoffnung freihält. So erreicht die Steigerung ihren fiebernden Höhepunkt. Auch jene Hoffnung zerstört Tannhäuser durch den energischen Hinweis, daß sein Heil nicht hier zu finden sei, sondern in Maria. Dieses Wort und sein mit ihm verbundenes gläubiges Reuegefühl muß den heidnischen Spuk zerstören. Der Venusberg versinkt, die jähe Verwandlung begleiten heftige Schläge, sich abstürzende Oktaven des Orchesters mit kühnen Modulationen auf der aufschreitenden kleinen Terz D, F, As).

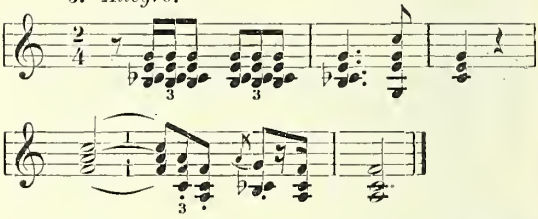
Der Umschlag in die gegensätzliche Stimmung (dritte Szene) ist auch musikalisch wundervoll gelungen. Aus dem verklingenden Dominantakkord von G löst sich die Klarinette mit einem Pastoralmotive los, dem von der Bühne her das Englischhorn antwortet. Dann stimmt der junge Hirt (Begleitung ad libitum) sein einfaches, sinniges Lied an. Wie er im Nachspiel die Schalmei bläst, mischt sich, aus der Richtung der Wartburg kommend, der Gesang der älteren Pilger in die Weise:



Die Tonmalerei wirkt sehr ergreifend in der Steigerung beim Nahen des Zuges. Alles ist so einfach wie möglich gehalten, weil gerade im Gegensatz zur Schwüle des Venusberges hier die Natur rein auf Tannhäuser einwirken soll. Er vernimmt aus dem Munde der Pilger die tiefe Reue, die Bußbereitschaft (1ᵇ „Ach, schwer drückt mich der Sünden Last!"). Nach dem Gruß des Hirten an die fromme Schar und dem Ausrufe des Sängers: „Allmächtiger, dir sei Preis! Groß sind die Wunder deiner Gnade!", beginnt zu dem bisher a capella gehaltenen Chore bei Einsatz der Weise 4 das Orchester mit einer Achtelbegleitung (staccato) in den Bässen sich charakteristisch einzumischen; auch die Schalmei tönt (Motiv 4) dazwischen. Tannhäuser nimmt die Melodie der Buße (1ᵇ) für sich. Auch ihn drückt schwer der Sünden Last, er kann sie nicht länger mehr ertragen. Und verheißungsvoll schallt es aus fernem Waldgrunde herüber:

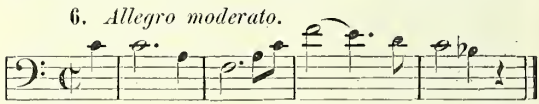
„Am hohen Fest der Gnad' und Huld in Demut sühn' ich meine Schuld" (Motiv der Gnaden-Verheißung, 1c). In die verhallenden Klänge mischen sich die Signale der Jagdhörner. Landgraf Hermann naht mit seinen Gästen. Den Jagdfanfaren liegen die folgenden Wendungen zugrunde:

5. *Allegro.*



Die lebhafte vierte Szene bringt manches von der reinen Operntechnik in die musikalische Darstellung, ohne indessen damit den durchaus selbständigen Zug des Ganzen zu schädigen. Die Lyrik ist die vorherrschende Stimmung; einige lebhafte Lichter und Farben sind im Anfange geschickt angebracht. Ungemein wohllautend wirkt die hübsche Phrase in Wolframs Begrüßung: „Gegrüßt sei uns, du kühner Sänger, der, ach, so lang' in unsrer Mitte fehlt!"

6. *Allegro moderato.*



Aus dem gesangstechnisch wie instrumental etwas massiven Ensemblesatze, in dem die Sänger ihre Bitten vereinen, um Tannhäuser zur Rückkehr und zum Verweilen zu veranlassen, führt die Wendung Wolframs: „Bleib' bei Elisabeth!" mit dem Übergang vom seriösen B-dur nach dem strahlenden D-dur und den aufgelösten Harfenakkorden zu neuem Leben,

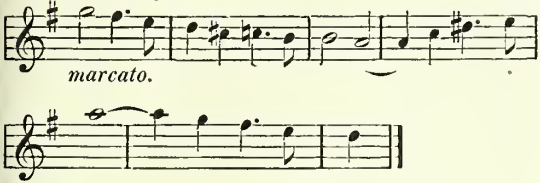
die Haltung wird freudiger. Gießt doch der holde Name, dessen Nennung schöne Erinnerungen wachruft, aufrichtigen Daseinsmut in Tannhäusers Brust. „Ha, jetzt erkenne ich sie wieder, die schöne Welt, der ich entrückt!“ leitet das herrliche Septett des Finale ein, einen Schatz aller Opernmusik, speziell bei Wagner nur noch überboten durch das Quintett aus dem dritten Aufzuge der „Meistersinger von Nürnberg“. Da ist alles in thematischer Arbeit und klanglicher Wirkung so glücklich gefügt, daß selbst die Leute vom Pariser Jockeiklub schweigen mußten, als sie mit dem Werke zum ersten Male in Berührung kamen, und den stürmischen Beifall des Publikums nicht zu unterbrechen wagten. — Am Schlusse hat sich der ganze Jagdtroß angesammelt. Zwölf Hörner geben die Motive 5 klangfreudig wieder. Bühnen, denen ein so reiches Material an Hornbläsern nicht zur Verfügung steht, müssen da den Blaustift walten lassen.*) Das Orchester greift in seinem Ausklingen nach gefallenem Vorhang bereits in den

*) In seinen Bemerkungen über die Aufführung des „Tannhäuser“ sagt Wagner (V, 171): „Eine zweite Auslassung betrifft das Orchesternachspiel der Schlußszene des ersten Aktes. Die gestrichene Stelle sollte sich auf einen szenischen Vorgang (den freudigen Tumult des von allen Seiten die Bühne erfüllenden Jagdtrosses) von der Lebhaftigkeit beziehen, wie ich ihn selbst in Dresden nicht zur Aufführung gebracht sehen konnte: bei der ungemeinen Steifheit und Befangenheit unserer gewöhnlichen Theaterstatisten und Komparsen kam es nicht zu dem überwältigend heiteren Eindrucke, den ich beabsichtigte, und der eine wohlentsprechende Steigerung der auf die frischesten Lebensäußerungen hingeleiteten Stimmung zu bieten haben sollte. Wo die hiermit bezeichnete Wirkung ebenfalls nicht zu erzielen ist, wird daher auch die Kürzung in der Musik beizubehalten sein; wo hingegen dem Regisseur durch besondere Mitwirkung günstiger Umstände es ermöglicht werden sollte, den vollen von mir beabsichtigten Eindruck auf der Szene hervorzubringen, da ist mit der unverkürzten Ausführung des Nachspiels auch meine ursprüngliche Absicht erst vollkommen verwirklicht, und diese war, durch einen ganz entsprechenden Eindruck der Szene die mit dem Vorhergehenden angeregte Stimmung auf ihre vollste Höhe zu bringen, — auf eine Höhe, von der aus einzig eine ausgelassene kecke Stelle der Violinen im Vorspiele des zweiten Aktes richtig verstanden werden kann.“

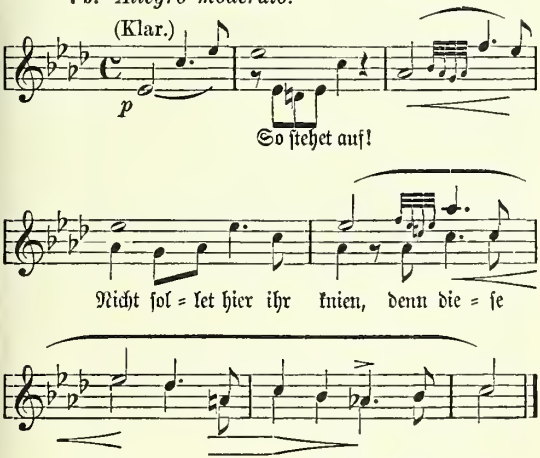
folgenden Aufzug hinein, indem es das stürmische Thema der Liebesfreude Elisabeths (7a) schwelgerisch anstimmt. In der Tat ist diese Prolepsis durchaus natürlich; denn unser Mitgefühl wendet sich unwillkürlich vom Schauplatze der eben abgeschlossenen Geschehnisse der Zukunft entgegen, in der nach der ganzen Anlage der Handlung Elisabeth zu bedeutsamer Rolle bestimmt ist.

Der zweite Aufzug bringt Elisabeth mit ihrer Liebe zu Tannhäuser zur Geltung. In schnellen Schlägen (Allegro) pulst die Freude dahin, die triolische Form zeigt sich als Ausdruck lebhafter Erregtheit und jenes kaum zu meisternden Drängens des Herzens glücklich gewählt. Sie charakterisiert auch die Jungfrau als unschuldvolles Wesen treffsicher, das naiv seinen Empfindungen Ausdruck gibt, wo es unbelauscht durch solche Mitteilung seine Reputation nicht gefährdet weiß. Elisabeth ist ganz ahnungslos betreffs der Vergangenheit des Geliebten, weiß nicht, wo er weilte, ihre Zuneigung ward ihr erst klar, als er davongezogen war, die Einsamkeit der Zurückgelassenen hat sie ihr vermittelt. Im Gegensatze zu der die Orchestereinleitung wie auch den Gesang der ersten Szene durchflutenden offenen Freude steht dann die mädchenhaft keusche Zurückhaltung bei der ersten Begegnung mit Tannhäuser (2. Szene). Die Musik ist von höchster Überzeugungstreue. Hier bezieht sie sich in dem einleitenden Orchestervorspiel sogar auf die Gegensätze des Dramas, indem sie das jauchzende Frohlocken Elisabeths aus dem Sirenenrufe (2b) heraus gewinnt, frei von aller Sinnlichkeit als Ausdruck naiven Gemüts, und mitten in den lebhaften Fluß von Oboe und Klarinette, wie eine Mahnung in die Freude, die Wendung der Venus (I, 2) mischt: „Zieh hin, Betörter, suche dein Heil und find es nie!“ Haftet doch diese Verwünschung dem an, dessen Kommen sie mit fiebernder Inbrunst entgegensieht! Hier die Weise der Liebesfreude Elisabeths (7a) und das beiden gemeinsame, erst in der zweiten Szene zur Geltung kommende Liebesmotiv (7b):

7a. *Allegro.*



7b. *Allegro moderato.*



7a, mit dem, wie erwähnt, das Nachſpiel zum erſten Aufzuge ſchloß, ſetzt im 24. Takte der Einleitung zum zweiten Akt triumphierend (ff) ein. Nach Eliſabeths Worten: „Geliebter Raum" findet ſich der aus 2b gewonnene Ausdruck naiven und reinen Sehnens in ſeiner jauchzenden Äußerung, wie

sie die Gewißheit baldiger Erfüllung veranlaßt. Die Rückerinnerung an die freudelose öde Zeit, da er fern von ihr weilte, beschwört eine natürliche Wehmut herauf, die indessen im Hinblick auf die sonnige Gegenwart schnell schwindet und den lebhaften Trieben wieder Platz macht. Aus all diesen glücklichen Empfindungen schwingt sich (bei più mosso) die Äußerung zu wirklicher Größe und Erhabenheit empor. Stolz setzt im Nachspiel die Weise der Liebesfreude (7ª) wieder ein.

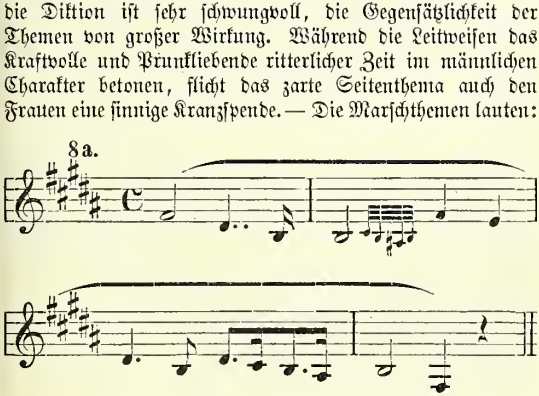
Nun erscheint Tannhäuser an der Seite Wolframs. Sofort nimmt die Musik zögernden, reservierten Charakter an. Sie ist durchaus dramatisch gehalten. Man beachte die das ungestüme Herbeieilen und Niedersinken Tannhäusers zu den Füßen Elisabeths begleitende, lebhafte Sechzehntelfigur, der die zitternde, erwartungsvolle Phrase der Streicher bei Elisabeths Worten: „Gott! Stehet auf!“ gegenübersteht. Auch sie kann nur schwer sich meistern, sie muß all ihre Willenskraft aufbieten, um Herrin der Situation zu bleiben. Ihrem Versuche, sich zu entfernen, begegnet Tannhäuser mit neuer, stürmischer Hast (Sechzehntellauf). Da stimmt die Klarinette („So stehet auf! Nicht sollt hier Ihr knien!“) das weiche Liebesmotiv (7ᵇ) an, eines der schönsten Themen der ganzen Oper. Es lenkt beider Empfinden in die ruhigeren Bahnen stillhoffenden Glücks. Wohl finden sich in dem Wechselgesang noch eine Anzahl von Wendungen, die auf das schnelle Wallen des Herzblutes zurückzuführen sind, so namentlich bei Elisabeths züchtigem Geständnis: „Heinrich! Was tatet Ihr mir an?“; indessen hier ist die Bewegtheit Ausfluß der leidenschaftlichen Selbstanklage Tannhäusers, der in sündiger Umgebung weilen konnte, während hier ein Herz sich ihm rein erschloß und für ihn Tränen der Sehnsucht fand. Von ungemein intensiver Innigkeit ist das den Auftritt abschließende Duett (Allegro), das, im wesentlichen auf der Thematik der Elisabeth-Arie und auf den Weisen 7ª und 7ᵇ fußend, in seiner Kompositionstechnik den gesunden Realismus verrät, mit dem der Dramatiker überall der

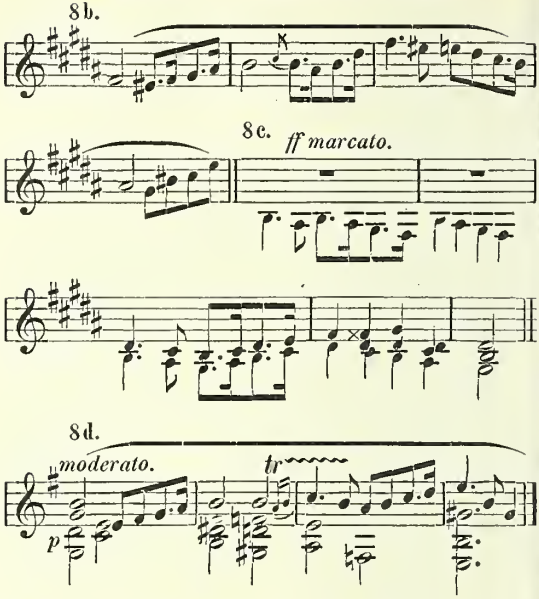
Situation gerecht wird, ohne im Ausdruck auch nur für einen Augenblick das Zarte der ganzen Stimmung aus dem Auge zu verlieren. — Als sieghafter Herrscher steht am Schlusse der Szene, während Elisabeth dem davonschreitenden Geliebten vom Balkon aus nachschaut, das Liebesthema (7^b), im ritardando verklingend.

Der kurze dritte Auftritt zwischen dem Landgrafen und seiner Nichte hat musikalisch nur wenig zu sagen. Er mag als geschickt eingeflochtener Übergang von der stimmungsseligen Liebesszene zu dem glänzenden Bilde ritterlichen Gepränges gelten, das sich im Einzug der Edlen auf Wartburg bald entfalten soll. Schon hört man vom Burghofe herauf die prunkhaften Fanfaren der Trompeter, die den Zug der Nahenden eröffnen.

Die vierte Szene bringt den bekannten Einzugsmarsch und Chor. Es handelt sich um rein dekorative Musik, um ein der Ausstattung geltendes Intermezzo, das wir aus der Oper alten Stils in seiner Anwendung zur Genüge kennen. Und doch sind hier die Orchesterfarben weit glänzender gewählt, die Diktion ist sehr schwungvoll, die Gegensätzlichkeit der Themen von großer Wirkung. Während die Leitweisen das Kraftvolle und Prunkliebende ritterlicher Zeit im männlichen Charakter betonen, flicht das zarte Seitenthema auch den Frauen eine sinnige Kranzspende. — Die Marschthemen lauten:

8a.





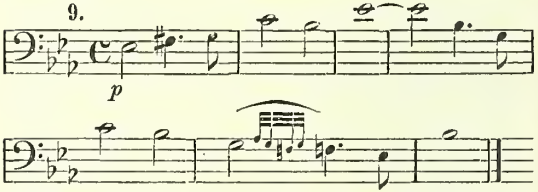
8^a ist das eigentliche Marschthema. Das Orchester bringt es nach einer glanzvollen Einleitung sehr getragen und breit. Die Aufzüge der Fürsten und Edelleute haben nichts gemein mit den Märschen unserer Tage. Nicht ohne wohlgefälligen Prunk präsentiert sich dieser Teil, dem als zweites Thema 8^b auf dem Fuße folgt. Zu beiden intoniert der Chor später fein: „Freudig begrüßen wir die edle Halle!" 8^b nähert sich mehr in seiner markierten Bewegung und dem scharfen Rhythmus dem eigentlichen Marschcharakter. 8^c endlich („Wo lange noch der Ruf erschalle") weist in geschickter Kombination von

8^a und 8^b auf die gesunde Kraft hin, die in den Adern dieser Leute rollt. Der Chor nimmt nach breiter Orchestereinleitung die drei Weisen nacheinander mit den bereits angegebenen Texten auf und gelangt über eine neue Steigerung zur farbenprächtigen Wiederholung des Themas 8^a, während die Bässe in markigen Achteloktaven dahinbrausen und zu einem höchst effektvollen Schlusse führen. Aus ihm leitet das eigentliche Marschtrio (8^d Moderato) zur Ansprache des Landgrafen über. Die Stellung mag eigenartig erscheinen, wird aber gerechtfertigt durch den Gedankengang der Handlung, der das Weib und die Liebe als ideale Träger der ganzen Festlichkeit angesehen wissen will. — Die Rede des Landgrafen, in der Form des dramatischen Rezitativs gehalten, erinnert in Gestalt und Inhalt an Pogners Ansprache vor der Meistersingerzunft („Meistersinger von Nürnberg"). Dort ist Eva der Preis, hier Elisabeth, wenn auch nicht offen ausgesprochen, so doch mit voller Verständlichkeit angedeutet. Die stürmische Zustimmung der Gäste findet in den emporrollenden Sechzehntelläufen des Orchesters sinngemäße Illustrierung. Die Leute werden von der unerwarteten Kunde aufs freudigste überrascht. Während man die Lose einsammelt und zieht, begleitet das Orchester leise mit dem Marschtrio (8^a), damit auf die kommenden Gesänge zum Preise der Liebe und ihres Wesens hindeutend. Dann der vierstimmige a capella-Aufruf der Edelknaben: „Wolfram von Eschenbach beginne!", die schlimme Klippe so vieler „Tannhäuser"-Aufführungen! Der Sprung vom Dominantakkord zu B-dur nach dem freudigen D-dur ist schwer zu treffen und wirkt in verstümmelter Fassung sehr störend. Es empfiehlt sich hier, will man die gesungene Aufforderung nicht ganz in Fortfall bringen und durch Gesten ersetzen, durch die Holzbläser den D-dur-Akkord angeben zu lassen, eine Usance, die sich sehr eingebürgert hat und trotz ihres Eingriffs in die Anordnungen des Komponisten immerhin einem Schiffbruch an jener Stelle vorzuziehen ist.

Hier beginnt das Finale, der eigentliche Sängerkrieg, mit dem Gesange Wolframs von Eschenbach zum Preise reiner Liebe. Die ruhige, fast chorartige Einleitung der Holzbläser, die freie, durchweg rezitativisch gehaltene Form des Liedes, das nur an den Cäsuren der Strophen von aufgelösten Harfenakkorden eingerahmt wird, zeigt schon in seiner äußeren Faktur den hohen sittlichen Ernst der Auffassung, die in den Kreisen der Sänger von der Liebe reinstem Wesen besteht. Damit setzen sie sich in Gegensatz zu der entzündlichen, sinnlich-leidenschaftlichen Natur Tannhäusers, so daß hier die elementaren Gegensätze von keuschem Idealismus (Sänger, Elisabeth) und starker Erotik (Tannhäuser, Venus) zum Konflikt kommen müssen. Interessant ist, was Wagner in seinen „Tannhäuser"-Erläuterungen von der Auffassung dieser Kontraste sagt: „Die schwierigsten Aufgaben neben Tannhäuser fallen wohl den beiden Frauen, Venus und Elisabeth, zu. Namentlich wird die Venus nur dann glücken, wenn bei günstiger äußerer Disposition für diese Rolle die Darstellerin vollen Glauben an ihre Partie gewinnt, und dieser wird ihr dann kommen, wenn sie es vermag, Venus in jeder ihrer Kundgebungen für vollkommen berechtigt zu halten, für so berechtigt, daß sie nur dem Weibe weicht, das aus Liebe sich opfert. Das Schwierige für die Elisabeth ist dagegen, daß die Darstellerin den Eindruck der jugendlichsten und jungfräulichsten Unbefangenheit mache, ohne zu verraten, ein wie sehr erfahrenes, feines weibliches Gefühl sie erst zur Lösung ihrer Aufgabe fähig machen konnte. — Die übrigen Partien der Männer sind minder schwer, und selbst Wolfram, dessen Aufgabe ich durchaus nicht für unbedingt leicht halten will, hat sich fast nur an die nächste Sympathie des feinfühlenderen Teils unseres Publikums zu wenden, um des Gewinnes seiner Teilnahme sicher zu sein. Ihm hat die mindere Heftigkeit seines unmittelbaren sinnlichen Lebenstriebes gestattet, die Eindrücke des Lebens zum Gegenstande des sinnenden Gemüts zu machen: er ist somit

vorzüglich Dichter und Künstler, wogegen Tannhäuser vor allem Mensch ist. Seine Stellung zu Elisabeth, die ihn ein schöner männlicher Stolz so würdevoll ertragen läßt, wird nicht minder als sein endliches tiefes Mitgefühl für den, von ihm allerdings nicht begriffenen Tannhäuser, ihn zu einer der ansprechendsten Erscheinungen machen. Nur hüte sich der Sänger dieser Partie, den Gesang sich so leicht vorzustellen, als es oberflächlich den Anschein haben könnte: namentlich wird sein erster Gesang im ‚Sängerkriege', der die Entwicklungsgeschichte der ganzen künstlerisch-menschlichen Lebensanschauung Wolframs enthält, für den Vortrag mit der feinfühligsten Sorgfalt und genauesten Erwägung des dichterischen Gegenstandes von ihm durchdacht werden müssen, und der größten Übung wird es bedürfen, das Organ zu dem nötigen mannigfaltigen Ausdrucke zu stimmen, der einzig dem Stücke die richtige Wirkung verschaffen kann." — Im Gegensatz zu den Gesängen Wolframs, dem selbstlose Verehrung der Frau der Liebe reinstes Wesen bedeutet, hebt Tannhäuser, der Genußsüchtige, keck mit seinem Liede an, das, bezeichnend eingeleitet durch das kurz auftauchende Motiv der Verlockung (2ª) aus dem Venusberg, jene Liebe preist, die den Durst stillt, um neuen zu erzeugen. Seine Anschauung, hier schon von einer sich jäh steigernden sinnlichen Glut getragen, wird nicht von dem Kreise der Zuhörer geteilt. Auch der Versuch Elisabeths, ihm Beifall zu zollen, entspringt rein menschlicher Sympathie, ist nicht etwa Ausdruck des Einverständnisses mit seinen Äußerungen. Hat schon das Lockmotiv (2ª) deutlich erkennen lassen, welch „furchtbar-mächtiger Zauber" in ihm wirkt, so weist die dem Liebesjubelliede (2ᶠ) im Venusberge entnommene triolische Begleitung auf die Tendenz seines Gesangs, „In vollen Zügen trink' ich Wonnen" noch sinnfälliger auf das in ihm wirkende Böse. — Die Entgegnung Walters ist wiederum im Stile derjenigen Wolframs gehalten: Freies Rezitativ, von gebrochenen Harfenakkorden phrasiert. Der lebhafte Beifall (Sechzehntellauf)

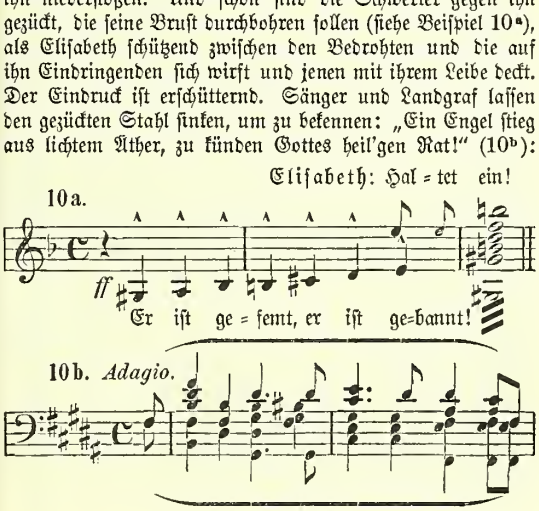
erweckt in Tannhäuser Erinnerungen in noch lebhafteren Farben, das Lockmotiv (2^a) tritt intensiver auf, die Sechzehntelbegleitung deutet den gesteigerten Pulsschlag an. Bei: „Doch was sich der Berührung beuget" haben wir wieder die triolische Begleitung des Liebesjubelliedes (2^f). Biterolfs Erwiderung, am Anfang und Ende ihre zornige Erregung durch starke Schläge verratend, versucht im mittleren Teile sich in den Rahmen des üblichen Minnegesangs zurückzudrängen. Er verletzt indessen mit seiner hart abweisenden Entgegnung Tannhäuser aufs tiefste. Diesem ist die Leidenschaft alles, in ihm fluten und prickeln des Venusberges unheilige Zauber (2^a); weil er den Gegner nicht mit beweiskräftigen Gründen widerlegen kann, greift er zur persönlichen Polemik, indem er Biterolf vor dem Kreise der Anwesenden lächerlich zu machen sucht, der ihm selbst und seiner Sinnlichkeit kalt begegnet. Das Ätzende und Verletzende seiner Art beschwört um ein Haar Händel herauf, die indessen für diesmal durch das energische Wort des Landgrafen verhindert werden. — Noch einmal bietet Wolfram durch seinen Gesang: „Dir, hohe Liebe, töne begeistert mein Gesang, die mir in Engels-Schöne tief in die Seele drang!" seine Autorität und Überzeugungskraft auf. Die Weise:

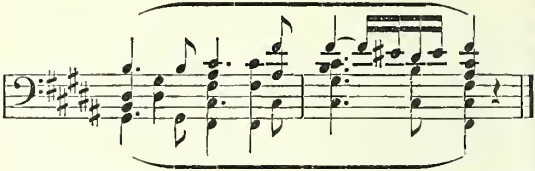


enthält auch das Motiv seiner Liebe zu Elisabeth, in der seine Persönlichkeit vollkommen aufgeht, trotzdem Verzicht und Entsagung mit dieser Liebe verknüpft sind. Im dritten Aufzuge begegnen wir dem Thema 9 noch einmal, wo es der hinsterbenden Elisabeth als letzter Gruß eines bis in den Tod getreuen, edlen Männerherzens nachklingt. Die triolische

Begleitung seines Sanges steht mit ihrer ruhig fortschreitenden Harmonisierung trotz aller Bewegtheit der Diktion in wundersam berührendem Gegensatz zu der unruhig flackernden Triolenbegleitung, Harmonisierung, Instrumentation und Melodieführung in Tannhäusers Gesängen. Nach der letzten, überzeugenden und erhebenden Ansprache Wolframs muß die Katastrophe infolge eines freventlichen Überbietens durch Tannhäuser eintreten. Wild schäumt das Liebesjubellied zum Preise der Frau Venus (2ᶠ) dahin, an seinem Schlusse („Zieht hin, zieht in den Berg der Venus ein!") steht das Taumelmotiv (2ᵉ). Damit hat sich Tannhäuser verraten, durch Preisgabe seines fluchwürdigen Geheimnisses nicht nur in der Welt der gesitteten Menschheit unmöglich gemacht, sondern auch den Tod verwirkt. Er wird als Verfemter vogelfrei; jeder kann ihn niederstoßen. Und schon sind die Schwerter gegen ihn gezückt, die seine Brust durchbohren sollen (siehe Beispiel 10ᵃ), als Elisabeth schützend zwischen den Bedrohten und die auf ihn Eindringenden sich wirft und jenen mit ihrem Leibe deckt. Der Eindruck ist erschütternd. Sänger und Landgraf lassen den gezückten Stahl sinken, um zu bekennen: „Ein Engel stieg aus lichtem Äther, zu künden Gottes heil'gen Rat!" (10ᵇ):

Elisabeth: Hal = tet ein!





Das Ensemble wird bei lebhafter Aktion und lebhaftem Zeitmaß nirgends den Eindruck der Länge hinterlassen. Allerdings muß dann auch gerade hier die Regie alle ihre Kunst aufbieten, um fortwährendes Leben in den großen Gruppen zu erhalten und den Eindruck des szenischen Bildes ebenmäßig zu steigern. Der Höhepunkt ist kurz vor dem Schlusse des Aufzugs in dem Moment zu suchen, wo aus der Tiefe in die Wartburghalle herauf die gnadenverheißende Pilgerweise (1c) heraufdringt als weitere Betätigung göttlichen Willens, der hier menschlichen Entschlüssen die Bahnen weist. Wie daher vordem stummes und ehrerbietiges Staunen die Anwesenden befällt, als Elisabeth für den Sünder bittet und auf den verweist, der allein Strafe verhängen oder Vergebung spenden kann, so steht auch dieser Schluß unter demselben Eindrucke. Gott behält sich die Sühne vor, er zeigt ihr den rechten Weg. Zwischen den beiden Höhepunkten hat die Darstellung die nötige Verbindung zu suchen, die durch farbenreiche Nuancen den Zuschauer so beschäftigen soll, daß er nie das Gefühl szenischer Längen empfindet.

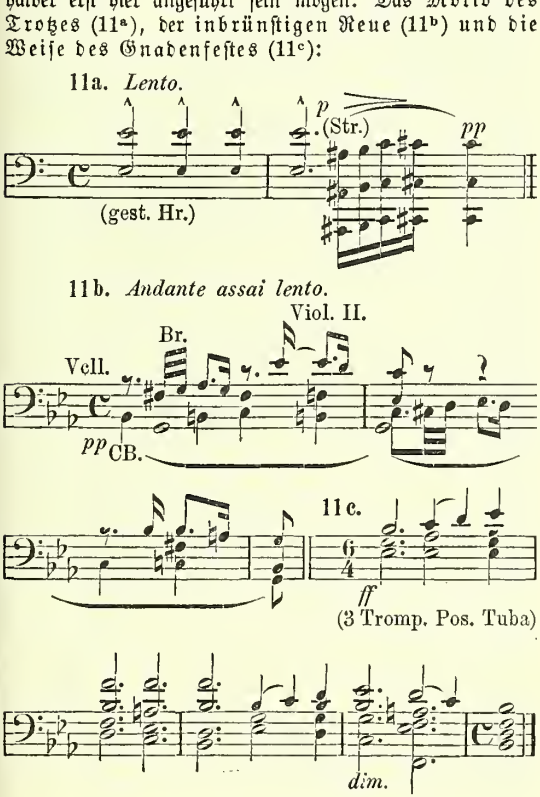
Den Abschnitt, der zwischen Tannhäusers Zug gen Rom und seiner Rückkehr liegt, überbrückt die längere Orchester-Einleitung zum dritten Aufzug, der Wagner selbst den Titel: „Tannhäusers Pilgerfahrt" vorgeschrieben hat. Sie enthält dasselbe, was später die Rom-Erzählung Heinrichs mit beredten Worten ausmalt: Die Leiden auf dem Wege, gemildert durch stete Hoffnung auf Gnade, die Versagung solcher Gnade, den grenzenlosen Schmerz über diesen Fehlschlag und die ihm auf dem Fuße folgende Verbitterung. Instrumental wie in der

Anwendung motivischer Technik ist der Abschnitt meisterhaft behandelt. Zunächst hören wir marcato (Andante assai lento) den Gesang der Pilger (4): „Zu dir wall' ich, mein Jesus Christ, der du des Pilgers Hoffnung bist," mit dem (piano) Nachhall des zagenden Büßers, den Elisabeths Liebe und Segen auf dornigem Pfade begleitet. Zweimal wiederholt sich die Schilderung; nun ein neues Motiv, das der inbrünstigen Reue und dumpfen Zerknirschung Tannhäusers (11^b): „Inbrunst im Herzen, wie kein Büßer noch sie je gefühlt, sucht' ich den Weg nach Rom." Im weiteren Verlaufe der Schilderung reiht sich an dieses Motiv die Weise der Bußfertigkeit aus dem Pilgerchor (1^b): „Ach, schwer drückt mich der Sünden Last!", vermischt mit 11^b und 4. Am Schlusse der Episode der unisono-Gesang: „Gesegnet, wer im Glauben treu, er wird erlöst durch Buß' und Reu'!" So erreicht Tannhäuser die ewige Stadt über Dornen und Gestein, über Eis und Schnee, barhäuptig und barfüßig. Beim Anblick der ragenden Zinnen und Türme gerät sein Blut in schnellere Wallung (Zweiunddreißigstel nach der Sextolenfigur des Beispiels 1^d gebildet). Wird sein Hoffen erfüllt? Wird ihm Erlösung hier erblühen? Feierlich ertönt das Motiv des Gnadenfestes (11^e), unterbrochen von der Zweiunddreißigstel-Phrase als Sinnbild des der Entscheidung zitternd Entgegenharrenden. Wieder feierlich die Weise des Gnadenfestes (11^e) mit all dem entfalteten Glanze kirchlicher Macht. Aber vergebens sein Hoffen! Die Zweiunddreißigstelfigur schwillt vom piano bis zum fortissimo an und bricht hier jäh ab, um in ein stockendes Rezitativ überzugehen. Ungesühnt! Ewig verdammt! „Da sank ich in Vernichtung dumpf danieder, die Sinne schwanden mir!" Und doch winkt in all der düsteren Resignation mit ihrem Seufzen und Weh ein fernes Licht der Erlösung: Elisabeth! Reine, selbstlos sich aufopfernde Liebe sühnt vor Gottes Thron, was in den Augen menschlicher Gottverkündung Verzeihung nicht erhält.

Die ergreifende erste Szene (Elisabeth, Wolfram, die Pilger) im herbstesfahlen Walde bringt den von Rom zurückkehrenden Zug der Büßer ohne Tannhäuser mit den Motiven der Gnade (1^a), der Buße (1^b) und der Gnadenverheißung (1^c), beim Erscheinen der Pilger im Vordergrunde auch 1^a zusammen mit der abgebrochenen Sextolenfigur (1^d) in der glänzenden, farbenprächtigen Entfaltung der Ouvertüre, darauf das allmähliche Verklingen des Gesanges in der Ferne und die trostlose Gewißheit der den Zug musternden Elisabeth: „Er kehrt nicht zurück!“ So bleibt für sie der Tod einzige Erlösung; in diesen Wunsch klingt ihr wehmutvolles Gebet an die allmächtige Jungfrau aus. Die Wirkung dieses Gesanges ist erschütternd namentlich auch infolge der instrumentalen Technik, die sich vornehmlich der Holzbläser mit obligater Baßklarinette zur Ergänzung des Gesanges bedient. Die kurze Begegnung Elisabeths mit Wolfram, dessen Geleit sie durch stumme Dankesgeste ablehnt, ist gleichfalls stimmungsvoll im Orchester behandelt. Der zum Sterben sich Anschickenden folgt Wolframs treue, reine Liebe (Motiv 9 in den Violoncellen) nach. Er bleibt allein zurück. In herbem Schmerz stimmt er zum Präludieren auf seiner Harfe eine traurige Weise an: Todesahnung — Nacht — Grauen! Da lenkt (vibrato der Streicher im pp) das flimmernde Licht des Abendsterns den Blick auf jene Fernen über Erde und Gestirnen. Dorthin führt der Weg zur Ewigkeit, zu Gott — dorthin entschwebt dem Tal der Erden jetzt auch ihre Seele. Sein Herzschlag sagt es ihm. Mag der blinkende Stern seinen letzten Gruß ihr vermitteln, wenn sie zu lichten Höhen emporzieht! — Eine schlichte Weise in Romanzenform, in der Mischung von Entsagung und Hoffnung auf ein besseres Leben in einer anderen Welt von packender Wirkung.

Schauerlich-trotzige Klänge (11^a) reißen Wolfram aus dumpfem Träumen des in seiner Seele nachklingenden Liedes: Tannhäuser! Im Augenblicke stehen wir wieder in der Welt des Realismus. — Die dritte Szene bringt drei

Motive, von denen zwei bereits aus der Orchester-Einleitung zum dritten Aufzuge bekannt sind, aber der Übersichtlichkeit halber erst hier angeführt sein mögen: Das Motiv des Trotzes (11ª), der inbrünstigen Reue (11ᵇ) und die Weise des Gnadenfestes (11ᶜ):



Mit dem Gefühl unbändigen Trotzes vereinigt sich in Tannhäuser die Absicht, Venus wieder aufzusuchen und dort zu finden, was die Welt ihm versagte. Wollüstige Klänge aus dem Reiche der Liebesgöttin treffen schon bei „Der kam wohl nicht von ihr!" (Allegro moderato, pp) das Ohr. In dem abstürzenden Violinenlauf prägt sich das grenzenlose Erstaunen Wolframs aus, dem die heimlich-entrüstete Frage folgt: „Wagst du es, unentsündigt noch den Fuß nach dieser Gegend her zu lenken!" Sein Gefühl sagt ihm, daß dieser Mann in zerrissener Pilgerkleidung, mit der wilden Verachtung im Blick und auf den Lippen, heimkehrte ohne Verzeihung für seinen Fehl erlangt zu haben. Aber Entrüstung und Entsetzen weichen bei ihm bald tiefem Mitleid, während in Tannhäuser Spott und Trotz die Oberhand behalten. „Nicht such' ich dich, noch deiner Sippschaft Einen!" bringt das Motiv 11^a; „doch such' ich wen, der mir den Weg wohl zeigt" das Motiv der Verlockung (2^a), dem sich der Bachantinnen-Taumel (2^b Takt 3 und 4) anschließt. Der Kampf zwischen Geist und Sinnen beginnt, von der Verzweiflung heraufbeschworen, in erbitterter Heftigkeit. Kraftvoll sind die Gegenvorstellungen Wolframs. „Mich faßt ein tiefes Mitleid für dich an!" zieht das aus der Einleitung zum dritten Aufzug bekannte Hoffnungsmotiv nach sich. Vor Beginn der Romerzählung spricht der Trotz (11^a, Lento) noch ein nachdrückliches Wort. Die Schilderung bußfertiger, erlösungsbedürftiger Reue, die sich hundert Qualen und Selbstkasteiungen auferlegt, begleitet Motiv 11^b. Es ist hier alles, wie in dem Orchestergemälde „Tannhäusers Pilgerfahrt", nur breiter ausgesponnen, vielseitiger und in den dramatischen Farben wirkungsvoller durch das belebende Wort. Un poco più moto („Nach Rom gelangt' ich") führt eine trillerartige Zweiunddreißigstel-Bewegung ein; ihr folgt („Der Tag brach an") die Gnadenfestweise (11^c). Beide behaupten während der Schilderung des Gepränges in Rom das Feld; es ist, als verlöre sich Tannhäuser in Details, die ihm eine willkommene,

erholende Ablenkung vom Gegenstande seiner Verzweiflung gewähren. Aber schon zeigt ihn das stockende Reuemotiv (11^b) vor dem, der Tausenden Gnade verhieß, in erbarmungsloser Selbstanklage. Die vernichtende Antwort des heiligen Vaters (Lento maestoso: „Hast du so böse Lust geteilt") ist vollständig rezitativisch gehalten, am Strophenabschluß ergreift dreimal das Motiv des Trotzes (11^a) das Nachwort, um sich auch am Ende der Fluchverkündung noch einmal fortissimo zu erheben wie ein vernichtender Schlag. In der Ferne (pp possibile) verklingt die Gnadenfestweise (11^c), die ihm keine Erlösung brachte. Und nun (Allegro) in den abgebrochen ansteigenden Zweiunddreißigsteln der feste Entschluß, die unseligen Zauber des Hörselbergs wieder aufzusuchen. Schon kündet sich die Nähe der Frau Venus an. Der Lockruf (2^a) mischt sich mit dem Jauchzen der Baechantinnen (2^b), in grauenhafter Begeisterung verheißt Tannhäuser mit der Verführungsweise 2^e der Göttin seine Rückkehr. Vergebens kämpft Wolfram mit der Kraft der Verzweiflung gegen das Böse an, dem der Freund ringend zu unterliegen droht. Schon senken sich rosige Schleier herab. Lockung (2^a), Sirenenruf (2^b), (Taumel (2^c) und wildes Sehnen (2^d) mischen sich, die ganze Luft scheint erfüllt von den Zaubern, die die Nähe der Göttin ausströmt. Bei: „Entzücken dringt durch meine Sinne" übermannt das Sehnen (2^d) Tannhäuser vollständig, der begehrliche Sirenengesang (2^g) führt Frau Venus selbst ein, die im gleißenden Flimmer tönender und strahlender Lichter dem Ungetreuen Verzeihung ankündigt (man beachte die übermäßige Sekunde als Ausdruck des Verlangens). Wieder erfüllt ihn unsägliche Begierde (2^d), die der Göttin zweite Verheißung: „Ewig fließe dir der Freuden Quelle, und nimmer sollst du von mir fliehn!" zu wilder Entschlossenheit steigert, in der er sich von Wolfram losreißt und (emporstrebende staccato-Sechzehntel) der Erscheinung zuwendet. In diesem entscheidenden Augenblicke ruft Wolframs gläubiges Herz Gott um Hilfe für den

strauchelnden, dem Verderben fast schon geweihten Freund an. Im Orchester mischt sich unter die Klänge des Venusbergs mit ihrem Taumel und Jauchzen die Begleitfigur 1^a, hier in Sechzehnteln, als Verkünderin der nahenden Erlösung. Wohl pulst das Sehnen (2^a „Wolfram, ich muß dahin!") in Tannhäuser noch stürmischen Schlags — aber die Konturen des verführerischen Bildes werden undeutlicher, es verschwimmt und löst sich schnell in dem roten Scheine nahender Fackeln auf. Gerettet für ein besseres Leben! „Ein Engel bat für dich auf Erden, bald schwebt er segnend über dir!" In der zitternden Bewegung der Streicher erstirbt der Venus Lockruf: „Komm, o komm zu mir!" Der Trauerzug mit Elisabeths Leiche naht im magischen Scheine unsicheren Fackellichts.

In der eben erläuterten Szene tritt der entschiedene Bruch Richard Wagners mit dem traditionellen Opernstile aufs sinnfälligste zutage; zugleich erbringt der Meister den Beweis für die absolute Fähigkeit seines neugeschaffenen musikalisch-dramatischen Stils, den bisher üblichen nach jeder Richtung hin zu ersetzen. Die Erzählung Tannhäusers bedeutet somit den eigentlichen Tagesanbruch für eine neue, erschöpfende Kunst, die Vermählung von Drama und Musik zu glücklichster Gemeinschaft. Obwohl sich der Gesang ausschließlich singemäßer Deklamation zuwendet, entbehrt er keineswegs der Melodie, das musikalische Empfinden wird durchaus befriedigt. Das Orchester trägt den ausdrucksvoll deklamierten Gesang, ohne ihn auch nur an einer Stelle zu überwuchern oder überhaupt mit ihm zu rivalisieren. Es ist die Ergänzung des Gesanges, des Inhaltes des Gesungenen, der seelischen Momente, der Geste und Mimik, wie es eben der Stil des Tondramas verlangt. Es verdichtet sich bald, bald schlingt es sich in leichten Harmonieflimmern um den Gesang; dann ergeht es sich in motivischen Interjektionen, schweigt ganz, um am Abschluß der Worte den Eindruck durch ein der Situation angepaßtes Nachwort zu vertiefen. Dabei zeigt

sich auch hier in der Beschränkung erst der wahre Meister. Die Mittel sind haushälterisch angewandt, die Zahl der eigentlichen Motive ist gering. Wenigstens wird man angesichts des Motivenreichtums der „Meistersinger von Nürnberg" oder des „Nibelungenringes" seine Verwunderung darüber nicht unterdrücken können, was der Tondichter in der Rom-Szene des „Tannhäuser" bei der Zusammenstellung und prägnanten Anwendung einer sparsamen Motivtechnik leistet, vor allem aber, wie er inmitten einer auch auf ihn nicht ohne Einfluß bleibenden, diametral seinen Absichten entgegenstrebenden Umgebung mit solch absoluter Präzision eine Norm schaffen konnte, die er durch keines seiner späteren Werke irgendwie rektifiziert oder gar umgestoßen hat. Der musikalisch-dramatische Wert der Szene ruht indessen nicht allein in der Kombinationstechnik, in der völligen Verschmelzung aller für die Bühnendarstellung wirksamen Momente — Text, Ton, Geste, Mimik, Gefühlsbewegung, szenische Erscheinung ꝛc. — sondern auch in der großzügig dabei zur Geltung gebrachten Tendenz, die bewegenden, sittlichen Konflikte der Gegensätze im Drama noch einmal mit packendster Realistik zum Bewußtsein zu bringen. In dieser musikalischen Zusammenfassung der beiden sich bekämpfenden Ideen kurz vor der entscheidenden Wendung, der Sühne tragischer Schuld, ruht eine Genialität, die uns das umfassende Können des Meisters im Gestalten des Großen wie auch der kleinsten Einzelnheiten seiner dramatischen Architektonik klar beweist.

Ende.

Inhalt.

Seite

1. Die Vorgeschichte des „Tannhäuser“ 3
2. Die Handlung der Oper 44
3. Die Musik zu „Tannhäuser“ 59

Auf holzfreies Papier gedruckt.

Richard Wagners
Lohengrin

Romantische Oper in drei Aufzügen

Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert,
mit zahlreichen Notenbeispielen

von

Max Chop

Zweite Auflage

Verlag von Philipp Reclam jun. Leipzig

Druck von Philipp Reclam jun. Leipzig

1. Die Vorgeschichte des „Lohengrin".

Die Vorgeschichte des „Lohengrin" wird, gleich der des „Tannhäuser", auf den ersten Pariser Aufenthalt Wagners zurückzugreifen haben, auf jene Zeit unsäglichen Leids und herbster Entbehrungen, wie sie kaum einmal wieder einem Dichter vom mißgünstigen Geschicke beschert worden ist. Nach seiner Rückkehr von Meudon nach Paris Ende Oktober 1841 vertiefte sich der Meister, angeregt durch den „Holländer"-Stoff, in das Studium der alten deutschen Volkssagen und fand hier das Sujet für zwei bedeutsame neue Werke, für „Tannhäuser" und „Lohengrin". Zunächst handelte es sich um Anregungen seiner Phantasie nach einer bestimmten Richtung. Allein wir wissen aus dem Leben und dem künstlerischen Schaffen Richard Wagners, daß, logisch und konsequent wie seine ganze innere und äußere Persönlichkeit war, nichts von den aus ihrem Schlummer zum Dasein erweckten Kräften je verloren gegangen ist oder sich wirkungslos zerstreut hat. Wohl drängten aktuellere Dinge, vor allem des Lebens und Berufs unerbittlicher Zwang, die neuen Ideen und Pläne in den Hintergrund, nie aber gänzlich von der Bildfläche seines künstlerischen Lebensprogramms. „Parsifal" bietet hierfür wohl die sinnfälligste Erscheinung.

Die Übersiedlung von Paris nach Dresden, seine Anstellung am dortigen Hoftheater als Kapellmeister, die Beendigung und Erstaufführung des „Rienzi" und „Fliegenden Holländer", später des „Tannhäuser", ließen das „Lohengrin"-Projekt vorläufig zurücktreten. Erst im Juli 1845

während des Erholungs-Aufenthaltes in Marienbad taucht es wieder auf, aber nicht mehr allein, sondern als erstes Glied der Kette: „Lohengrin“ — „Meistersinger von Nürnberg“ — „Parsifal“. Der Ausfluß seiner steten Ruhelosigkeit und einer ans Wunderbare grenzenden Arbeitslust, die in der Zeit körperlicher Pflege stetig den Geist zu beschäftigen bemüht war nach dem Grundsatze, keine Stunde dieses Daseins im Interesse einer großen Lebensaufgabe unbenutzt zu lassen! Über seine Lebensaufgabe aber war sich der Meister um jene Zeit bereits insofern im klaren, als er trotz aller Einwendungen von seiten des Publikums und der Presse den eingeschlagenen Weg für richtig erkannt und ihn durchzusetzen beschlossen hatte. Daß sich die Fäden seiner künstlerischen Absichten von „Lohengrin“ bis zu „Parsifal“, dem letzten Werke seines Herzens, fortspinnen mußten, lag in der Natur der Sache; denn die nahe Verwandtschaft des Sujets, die Bekanntschaft mit der Gralssage, deren Repräsentant hier Lohengrin, dort Parsifal ist, läßt trotz des großen zeitlichen Zwischenraums das Bühnenweihfestspiel als unmittelbaren Nachfolger „Lohengrins“ erscheinen.

In den „Mitteilungen an meine Freunde“ äußert sich Wagner über den Marienbader Aufenthalt mit seinen Anregungen und Plänen: „Sogleich nach dem Schlusse dieser Arbeit (‚Holländer‘) war es mir vergönnt, zu meiner Erholung eine Reise in ein böhmisches Bad zu machen. Hier, wie jedesmal, wenn ich mich der Theaterlampenluft und meinem ‚Dienste‘ in ihrer Atmosphäre entziehen konnte, fühlte ich mich bald leicht und fröhlich gestimmt; zum ersten Male machte sich eine, meinem Charakter eigentümliche Heiterkeit, auch mit künstlerischer Bedeutung merklich bei mir geltend. Mit fast unwillkürlicher Absichtlichkeit hatte ich in der letzten Zeit mich bereits dazu bestimmt, mit Nächstem eine komische Oper zu schreiben; ich entsinne mich, daß zu dieser Bestim-

nung namentlich der wohlgemeinte Rat guter Freunde mitgewirkt hatte, die von mir eine Oper ‚leichteren Genres' verfaßt zu sehen wünschten, weil diese mir den Zutritt zu den deutschen Theatern verschaffen, und so für meine äußeren Verhältnisse einen Erfolg herbeiführen sollte, dessen hartnäckiges Ausbleiben diese allerdings mit einer bedenklichen Wendung zu bedrohen begonnen hatte. Wie bei den Athenern ein heiteres Satyrspiel auf die Tragödie folgte, erschien mir auf jener Vergnügungsreise plötzlich das Bild eines komischen Spiels, das in Wahrheit als beziehungsvolles Satyrspiel zu meinem ‚Sängerkriege auf Wartburg' sich anschließen konnte. Es waren dies die ‚Meistersinger von Nürnberg' mit Hans Sachs an der Spitze ... Kaum hatte ich meinen schnell erfundenen und entworfenen Plan niedergeschrieben, so ließ es mir aber auch schon keine Ruhe, den ausführlicheren Plan des ‚Lohengrin' zu entwerfen. Es geschah dies während desselben kurzen Badeaufenthaltes, trotz der Ermahnungen des Arztes, mit derlei Dingen mich jetzt nicht zu beschäftigen. Eine besondere Bewandtnis mußte es damit haben, daß ich gerade jetzt so schnell von dem erquicklichen kleinen Ausfluge in das Gebiet des Heiteren, in die sehnsüchtig ernste Stimmung zurückgetrieben ward, mit der ich den ‚Lohengrin' zu erfassen so leidenschaftlich mich gedrängt fühlte. Mir ist es jetzt*) klar geworden, aus welchem Grunde jene heitere Stimmung, wie sie sich in der Konzeption der ‚Meistersinger' zu genügen suchte, von keiner wahren Dauer bei mir sein konnte. Sie sprach sich damals nur erst noch in der Ironie aus und bezog sich als solche mehr auf das bloß formell-künstlerische meiner Richtung und meines Wesens, als auf den Kern desselben, wie er im Leben selbst wurzelt ... Ist es mir nun aus dem

*) 1851, als Jahr der Niederschrift der „Mitteilungen".

Innersten meiner damaligen Stimmung erklärlich, warum ich von jenem Versuche so plötzlich und mit so verzehrender Leidenschaft auf die Gestaltung des Lohengrin-Stoffes mich warf, so leuchtet mir jetzt aus der Eigentümlichkeit dieses Gegenstandes selbst auch ein, warum gerade er so unwiderstehlich anziehend und fesselnd mich einnehmen mußte. Es war dies nicht bloß die Erinnerung daran, wie mir dieser Stoff zum ersten Male im Zusammenhange mit dem Tannhäuser vorgeführt worden war ... Nicht nur, weil ich zunächst vom Tannhäuser erfüllt worden war, sondern auch weil die Form, in der Lohengrin mir entgegentrat, einen fast unangenehmen Eindruck auf mein Gefühl machte, faßte ich ihn damals noch nicht schärfer in das Auge. Das mittelalterliche Gedicht brachte mir den Lohengrin in einer zwielichtig mystischen Gestalt zu, die mich mit Mißtrauen und dem gewissen Widerwillen erfüllte, den wir beim Anblick der geschnitzten und bemalten Heiligen an den Heerstraßen und in den Kirchen katholischer Länder empfinden. Erst als der unmittelbare Eindruck dieser Lektüre sich mir verwischt hatte, tauchte die Gestalt des Lohengrin wiederholt und mit wachsender Anziehungskraft vor meiner Seele auf; und diese Kunst gewann von außen her namentlich auch dadurch Nahrung, daß ich den Lohengrin-Mythos in seinen einfacheren Zügen und zugleich nach seiner tieferen Bedeutung, als eigentliches Gedicht des Volkes kennen lernte, wie er aus den läuternden Forschungen der neueren Sagenkunde hervorgegangen ist. Nachdem ich ihn so als ein edles Gedicht des sehnsüchtig menschlichen Verlangens ersehen hatte, das seinen Keim keineswegs nur im christlichen Übernatürlichkeitshange, sondern in der wahrhaftesten menschlichen Natur überhaupt hat, ward diese Gestalt mir immer vertrauter und der Drang, um der Kundgebung meines eigenen inneren Verlangens willen mich ihrer zu bemächtigen, immer stärker,

so daß er zur Zeit der Vollendung meines ‚Tannhäusers', geradeswegs zur heftig drängenden Not ward, die jeden anderen Versuch, mich ihrer Gewalt zu entziehen, gebieterisch von mir wies."

Das ist psychologisch sehr interessant, auch in der Aufzeichnung von einer Schärfe der Selbstkritik, wie man ihr nicht oft begegnet. So hielten bei Wagner kühne Phantasie und philosophische Anlage stets das Gleichgewicht. Er vertiefte sich nie in einen neuen Stoff, ohne von dessen Wesen innerlich durchaus überzeugt zu sein. Diese Überzeugung vermochte bei ihm dadurch nicht ins Schwanken gebracht zu werden, daß sein erstes persönliches Empfinden sich von dem neuen Gegenstande befremdlich berührt fühlte. Der seelische Prozeß allmählich erwachender Sympathie, das langsame Ganzeingenommenwerden von einem Stoffe, vollzieht sich in ihm wie unter der steten Kontrolle seines philosophisch-kritischen Geistes, der die äußeren und inneren Phasen des Werdeprozesses, seine bewegenden Eindrücke und Stimmungen, nicht für einen Moment aus dem Auge läßt, sich auch stets der Logik zwischen ihnen und der dichterischen Produktion bewußt bleibt. In dieser Hinsicht bieten gerade die „Mitteilungen an meine Freunde" Material von grundsätzlicher Bedeutung in Fülle.

Mit welchem Eifer sich der Meister der „Lohengrin"-Dichtung zuwandte, geht daraus hervor, daß er bereits am 17. November 1845, mithin vier Monate nach der Konzeption des Gedankens, einem Kreise vertrauter Freunde des „Engelklubs" am Postplatz in Dresden den eben vollendeten Text vorlesen konnte. — Der Winter mit seinen „Geschäften" ließ ihn wenig zur Fortführung seiner Pläne kommen. Aber um die Mitte des Mai 1846 finden wir ihn während des dreimonatigen Urlaubs in Großgraupe, einem kleinen Dörfchen unweit Pillnitz und der sächsischen Schweiz, an der

„Lohengrin"-Arbeit. Eine Gedenktafel verkündet heute dem Fremden, daß hier in dieser ländlichen Stille der Entwurf der „Lohengrin"-Musik entstand. War Wagner einmal mit seinem Gegenstande soweit vertraut, so konnte das Weiterschreiten auf das Ziel zu nicht ausbleiben. Am 9. September desselben Jahres begann er die Komposition, und zwar mit dem dritten Aufzuge. Über die Daten des Beginns und der Beendigung der einzelnen Abschnitte des Werkes unterrichten Wagners eigenhändige Anmerkungen genau. Nach ihnen war der dritte Aufzug des „Lohengrin" am 5. März 1847 beendet, die Komposition des ersten Aufzuges nahm die kurze Zeit vom 12. Mai bis 8. Juni, die des zweiten vom 18. Juni bis 2. August in Anspruch. Am 28. August 1847 schrieb er das Vorspiel nieder. Die Vertonung ist mithin in einem Zuge erfolgt.

Im September begab sich Wagner nach Berlin, um hier für eine Aufführung des „Rienzi", vor allem seines „Lohengrin" zu „petitionieren". So kann man es in der Tat nennen! „Es dünkte mich", schrieb er noch am 18. März 1873 unter den Eindrücken aus jener Zeit an den Vorstand des Berliner Wagner-Vereins, „gerade dieses Werk gehöre dorthin, wohin sich die Blicke aller derjenigen richteten, welche eine echte Wiederbelebung des deutschen Geistes ersehnten. Mein Wunsch blieb unerfüllt: es wurde mir unmöglich gemacht, an die rechte Stelle zu gelangen." Das sollte auch für Dresden gelten. — Es traten dann jene in der „Tannhäuser"-Analyse*) geschilderten Zeiten innerer und äußerer Zwiespältigkeit infolge schwerer künstlerischer Enttäuschungen und ernster politischer Wirren an Wagner heran. Ende März 1848 war die Partitur zu „Lohengrin" fertig, die der Meister hoffnungsfroh der Generaldirektion

*) Universal-Bibliothek Nr. 4725.

in Dresden zur Aufführung des neuen Werkes am Hoftheater einreichte. Im Dezember desselben Jahres kam die Antwort: Das politische Verhalten Wagners ließ die Intendanz von der Wiedergabe des „Lohengrin" abstehen; die drei anderen Repertoireopern: „Rienzi", „Holländer" und „Tannhäuser" verschwanden ebenfalls vom Spielplane. Bei der Abwägung dieses Vorgehens wird es notwendig sein, die Angelegenheit vorurteilslos zu betrachten. Nach der großen politischen Rede Wagners am 14. Juni 1848, die den lebhaften Unwillen aller dem Hofe nahestehenden Kreise erregt hatte, konnte Herr von Lüttichau angesichts der immer schärfer sich zuspitzenden politischen Gegensätze als treuer Diener des Königshauses kaum anders handeln. — Wagner hat überhaupt außer dem Finale des ersten Aufzugs beim Festkonzert zur Jubelfeier des dreihundertjährigen Bestehens der Königlichen Kapelle in Dresden am 22. September 1848 von seinem „Lohengrin" keinen Ton in der Öffentlichkeit mit angehört, bis es ihm am 12. Mai 1861 beschieden sein sollte, der Aufführung des Werks (elf Jahre nach der Weimarer Premiere) zum ersten Male in Wien beizuwohnen. Und doch hatte der März 1848 eine Bekanntschaft erneuert, die für den Meister, in Sonderheit für das Schicksal seiner neuen Oper, von besonderer Wichtigkeit werden sollte: Franz Liszt, den er in Paris flüchtig kennen gelernt hatte und der seit 1847 Hofkapellmeister in Weimar war, traf in Dresden ein und besuchte Wagner. Damit war das Fundament zu einer der wichtigsten, künstlerischen Lebensfreundschaften gelegt.

Wagner war landesflüchtig geworden — er hatte es werden müssen, um den Häschern und einer strengen Justiz nicht in die Arme zu fallen. Zürich ward sein Asyl. Am 29. Januar 1850 begab er sich nach Paris, wo Liszt unablässig bemüht war, ihm die von seiner Genialität beherrschte Öffentlichkeit zu erobern und damit ein würdiges

neues Feld vorzubereiten. Für Deutschland war Wagner als politischer Flüchtling unmöglich. Von Paris aus wandte sich der Meister unter dem 21. April mit der brieflichen Bitte an Liszt nach Weimar, er möge doch sich seines seit dem März 1848 bei der Dresdener Generaldirektion ruhenden „Lohengrin" annehmen und eine Aufführung am Hoftheater der thüringischen Residenz ermöglichen: „Lieber, soeben las ich etwas in der Partitur meines ‚Lohengrin' — ich lese sonst nie meine Arbeiten. Eine ungeheure Sehnsucht ist in mir entflammt, dies Werk aufgeführt zu wissen. Ich lege Dir hiermit meine Bitte an das Herz: Führe meinen ‚Lohengrin' auf! Du bist der Einzige, an den ich diese Bitte richten würde: Niemand als Dir vertraue ich die Kreation dieser Oper an; aber Dir übergebe ich sie mit vollster, freudigster Ruhe... In Dresden befindet sich eine korrekte Partitur der Oper: Herr von Lüttichau hat sie mir für den Kopie-Preis (36 Taler) abgekauft: da er sie nicht aufführen lassen wird — wogegen ich auch bei der dortigen musikalischen Direktion Protest einlegen würde —, so ist es möglich, er läßt Dir gegen Erstattung der 36 Taler das Exemplar selbst ab, oder jedenfalls läßt er Dir davon eine Kopie machen." ... Für Liszt eine diffizile Angelegenheit, da selbstverständlich der Weimarer Hof sich mit dem sächsischen vor der Öffentlichkeit solidarisch erklären und alles vermeiden mußte, was in Dresden zu Verstimmungen hätte führen können. Allein die Zeiten der politischen Gärung waren überwunden, man dachte auch an hohen Stellen weit versöhnlicher über die Bewegung, und Liszt hatte außer Energie und Einfluß auch innig-freundschaftliche Bewunderung für Wagner. Er setzte den „Lohengrin" in Weimar durch; ein solch leuchtendes Kunstwerk sollte keinesfalls unter der Mißliebigkeit seines Schöpfers leiden und unbekannt bleiben. Dieses Vorgehen wirkte vorbildlich. Im Juni traf den nach

der Schweiz zurückgekehrten Tondichter die Botschaft Liszts, daß er seinen „Lohengrin“ für Weimar einstudiere. — So konnte Wagner in den „Mitteilungen“ schreiben: „Am Ende meines letzten Pariser Aufenthalts, als ich krank, elend und verzweifelnd vor mich hinbrütete, fiel mein Blick auf die Partitur meines, fast ganz schon von mir vergessenen ‚Lohengrin‘. Es jammerte mich plötzlich, daß diese Töne aus dem totenbleichen Papier heraus nie erklingen sollten: zwei Worte schrieb ich an Liszt, dessen Antwort keine andere war, als die Mitteilung der — für die geringen Mittel Weimars — umfassendsten Vorbereitungen zur Aufführung des ‚Lohengrin‘.“

Es entspann sich nun zwischen Zürich und Weimar ein reger Briefaustausch, wie er zwischen zwei führenden Geistern in Hinsicht auf die Uraufführung eines so bedeutsamen Werkes nur natürlich war. Liszt erbat von Wagner, dem es die politischen Verhältnisse unmöglich machten, den Vorbereitungen zur Premiere in Weimar selbst beizuwohnen, Direktiven bis in Kleinigkeiten hinein, Angabe des Zeitmaßes nach Mälzels Metronom, der Auffassung musikalischer und szenischer Wendungen u. a. m. „Dein ‚Lohengrin‘“, so schrieb er an Wagner, „wird unter den außerordentlichsten und für sein Gelingen besten Bedingungen hier gegeben werden. Die Intendanz gibt bei dieser Gelegenheit nahezu an zweitausend Taler aus, was seit Menschengedenken noch nie in Weimar geschehen ist. Die Presse soll nicht vergessen werden, und anständige und ernst begründete Aufsätze werden der Reihe nach in verschiedenen Zeitungen erscheinen. Das ganze Personal wird Feuer und Flamme sein. Die Zahl der Violinen wird ein wenig vergrößert werden (von 16 bis 18 im ganzen), die Baßklarinette ist gekauft worden; nichts Wesentliches wird dem musikalischen Gewebe nach seiner Zeichnung fehlen; ich werde alle Proben (Klavier, Chor

und Orchester) übernehmen; Genast wird mit Wärme und Energie Deine Aufgaben bezüglich der Inszenierung befolgen. Es versteht sich von selbst, daß wir keine Note, kein Jota Deines Werkes streichen, und daß wir es, soweit es uns möglich ist, in seiner reinen Schöne geben werden." — Im Weimarer Orchester wirkte übrigens damals unter den Geigern der neunzehnjährige Joseph Joachim mit, dessen hervorragende Begabung Liszt erkannt und den er darum aus dem Leipziger Gewandhausorchester engagiert hatte.

Leicht wurden Liszt die Vorproben zum „Lohengrin" nicht gemacht. Sein künstlerischer Grundsatz, nichts von dem zu streichen, was mit dem Herzblute des Dichters niedergeschrieben war, lief dem üblichen Schlendrian an den Theatern arg zuwider und stellte — ganz abgesehen vom neuen musikalischen Stile Wagners — wesentlich erhöhte Anforderungen an die Mitwirkenden. Die Unzufriedenheit blieb nicht aus. So berichtet Richard Pohl, der hervorragende Musikschriftsteller und begeisterte Verehrer Wagners, vom Tenoristen Beck, der seiner Rolle als Lohengrin in keiner Weise gewachsen war, daß der Künstler halb in stiller Einsicht seiner Unzulänglichkeit, halb in tiefem Groll ob seines beleidigten Ehrgefühls, sich bald darauf von der Bühne zurückzog, um dann die Mitteilung zu verbreiten, daß Wagners Musik seine Stimme ruiniert habe. Nun, zu „ruinieren" war unter solchen Umständen nicht viel! Aber bei den Widersachern der neuen Richtung fand die Legende gläubige Herzen; und seit jenen Tagen ist bis gegen das Ende des 19. Jahrhunderts so viel über den „Stimmverderber" Wagner geklagt worden, daß es wohl interessieren dürfte, historisch den Ursprung jener Jeremiade festzustellen. — Zweitausend Reichstaler hatte Weimar in den „Lohengrin" gesteckt! In der Tat unter damaligen Verhältnissen für eine kleinere Hofbühne eine ganz achtunggebietende Summe, die aber

gleichwohl in keinem Verhältnis zu dem notwendigen Kostenaufwande steht, der mit 20000 Talern (bei Befriedigung aller Forderungen des Komponisten) nicht zu hoch gegriffen sein mag. Wissen wir doch, daß die Pariser Große Oper zehn Jahre später rund hunderttausend Frank in ihre „Tannhäuser"-Aufführungen steckte, um sie würdig herauszubringen. In die zweitausend Taler Weimars ist nicht nur die Bühnenausstattung, sondern auch die Verstärkung des Orchesters durch Posaunen, Baßklarinette und Harfe mit eingerechnet. Weimar hat mithin bei aller relativen Freigebigkeit, die ausschließlich Liszts Einflusse zu danken war, recht haushälterisch gewirtschaftet.

Wie sehr Liszt vom „Lohengrin" begeistert war, geht aus dem regen Briefwechsel zwischen Weimar und Zürich, der uns erhalten geblieben ist, hervor. Es heißt da: „Es fiel mir schwer, mich von Deinem ‚Lohengrin' zu trennen. Je mehr ich in die Konzeption und in die meisterliche Durchführung eingedrungen bin, um so höher stieg meine Begeisterung für dieses außerordentliche Werk!" ... Ein andermal: „Die wundervolle Partitur des ‚Lohengrin' hat mich tief ergriffen ...; ich finde Dein Werk erhaben!" — Daß unter solchen Umständen und unter dem Enthusiasmus über derlei Botschaften im Herzen des aus seinem Vaterlande verbannten Meisters der Plan aufkeimen mußte, die Premiere seines „Lohengrin" in Weimar selbst mit anzusehen, war nur natürlich. Im Mai 1849 hatte ihn seine Verkleidung ungefährdet aus Deutschland über die schweizerische Grenze entkommen lassen; warum sollte das nicht wieder glücken, wo er hoffen durfte, daß ihm der Weimarer und Koburger Hof gewogen waren? Er vergaß in den Augenblicken einer romantischen Eingebung vollständig, daß der größte Teil seiner politischen Glaubensgenossen, soweit man eben ihrer hatte habhaft werden können, noch im Kerker schmachtete,

und daß ihm bei der augenblicklichen Konstellation seines Glückssterns als schaffender Tondichter eine eventuelle Verhaftung die schwersten Nackenschläge für die ganze Zukunft hätte bringen können. Allein die Sehnsucht war einmal erwacht; so teilte er Liszt den verwegenen Plan mit und meinte am Ende: „Nun sieh einmal zu! Jedenfalls würde mir armem Teufel dadurch einmal wieder eine große Freude gemacht: vielleicht auch neue Anregung und — sehr fehlende — Aufmunterung gegeben.“ Liszt war über das Ansinnen höchlich erschrocken. Er hatte die Maitage des Jahres 1849 nicht vergessen, wo es ihm nur unter schwierigsten Verhältnissen möglich gewesen war, den steckbrieflich Verfolgten vor seinen Häschern auf dem Gute Magdala zu verstecken. So teilte er Wagner umgehend mit, daß sein Projekt vollständig unmöglich sei. Jedes dieser entscheidenden Worte war dick unterstrichen. Um aber die bittere Pille wenigstens etwas zu überzuckern, tröstete er Wagner mit der Versicherung, daß seine Künstler und Mitwirkenden im Äther des „Lohengrin“ schwämmen und daß er fest an eine glänzende Lösung der außerordentlich hohen und schwierigen Aufgabe glaube. So wurde als Berichterstatter für den an seine Züricher Scholle gebundenen Tondichter dessen Freund Carl Ritter nach Weimar zur Erstaufführung abgeschickt.

Die „Lohengrin“-Premiere, der glänzende Essays aus der Feder Franz Liszts eine verständnisvolle Würdigung gesichert hatten, fand am Geburtstage Goethes, am 28. August (1850), in Weimar statt und begegnete einer sehr günstigen Aufnahme durch das Publikum. Unmittelbar nachher (2. September 1850) referierte Liszt an Wagner: „Dein ‚Lohengrin‘ ist von Anfang bis Ende ein erhabenes Werk. Bei gar mancher Stelle sind mir die Tränen aus dem Herzen gekommen. — Da die ganze Oper ein einziges un-

teilbares Wunder ist, kann ich Dir unmöglich diesen oder jenen Zug, diese oder jene Kombination, diesen oder jenen Effekt besonders hervorheben. Geradeso, wie es dem frommen Geistlichen erging, der Wort für Wort die ganze Nachahmung Christi unterstrich, möchte es geschehen, daß ich Note für Note Deinen ganzen ‚Lohengrin' unterstreiche. Für diesen Fall werde ich jedoch gern mit dem Ende beginnen, nämlich mit dem Duett des dritten Aktes zwischen Elsa und Lohengrin, welches für mich der Höhepunkt des Schönen und Wahren in der Kunst ist. — Unsere erste Aufführung war verhältnismäßig befriedigend ... Der Hof, sowie einige geistvolle Personen von Weimar sind von Sympathie und Bewunderung für Dein Werk erfüllt. Und was die Masse des Publikums betrifft, so wird sie es sich gewiß zur Ehre rechnen, das schön zu finden und zu applaudieren, was sie nicht verstehen kann." — Die Aufführung selbst war nicht einwandfrei. Wohl hielten sich Orchester, Chor und auch die Regie außerordentlich, sie verdienten uneingeschränktes Lob; aber die Sänger der Hauptrollen erwiesen sich als wenig für ihre Partien qualifiziert. Ritter brachte diesen Eindruck mit nach Zürich, und so ist es verständlich, wenn Wagner an einen Freund schrieb: „Die Aufführung soll in allen Nebendingen recht gut gewesen sein; die Hauptsache — die Darsteller auf der Bühne — soll aber matt und durchaus ungenügend ausgefallen sein. Nun, das versteht sich ja von selbst; Privatwunder wird der liebe Gott für mich nicht schaffen, und so wird er mir auch nicht auf einmal Darsteller — wie ich sie brauche — auf den Bäumen wachsen lassen!" Für solche Kalamitäten konnte man natürlich Liszt nicht verantwortlich machen, der unter den schwierigen Verhältnissen wirklich das Menschenmögliche geleistet und erreicht hatte. Das erkannte auch Wagner voll an. Er schrieb unter anderem an den Freund: „Daß es

mir gelungen ist, durch meine künstlerischen Arbeiten so auf Dich zu wirken, daß Du einen nicht geringen Teil Deiner außerordentlichen Begabtheit dazu zu verwenden Dich veranlaßt fühlst, meiner Richtung nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich Bahn zu brechen, das erfüllt mich mit tiefster, wohltuendster Rührung. Es ist mir, als ob in uns sich zwei Menschen begegneten, die von den beiden entgegengesetztesten Seiten ausgingen, um in das Herz der Kunst zu dringen, und dort nun in der Freude ihrer Entdeckung sich brüderlich die Hand reichen ... So ganz verstanden zu werden, war meine einzige Sehnsucht; und verstanden worden zu sein, ist die beseligendste Befriedigung meiner Sehnsucht." — Am 12. Mai 1852 übermittelte Wagner, damals schon mit dem Entwurfe der „Walküre" beschäftigt, den ersten Druckabzug der „Lohengrin"-Partitur an Franz Liszt nach Weimar mit folgender Widmung: „Mein lieber Liszt! Du warst es, der die stummen Schriftzüge dieser Partitur zum hellen Klangleben erweckte; ohne Deine seltene Liebe zu mir läge mein Werk noch lautlos still — vielleicht von mir selbst vergessen — in einem Kasten meines Hausrates; zu niemandes Ohren wäre das gedrungen, was mein Herz bewegte und meine Einbildungskraft entzückte, als ich es, stets nur die lebendige Aufführung im Sinne, vor nun fast fünf Jahren niederschrieb. Die schöne Tat Deines Freundeseifers, die auch mein Gewolltes erst zur wirklichen Tat erhob, hat mir manchen neuen Freund gewonnen: mich drängt es nun zu versuchen, ob ich mit demselben Werke, dessen Kenntnisnahme Dich bereits zu seiner öffentlichen Aufführung bewog, auch in anderen den Wunsch, Dir es nachzutun, erwecken könne. Ist auch die Hoffnung, in weiteren Kreisen mein Werk durch lebensvolle Aufführungen mitgeteilt zu sehen, nur sehr schwach, weil selbst dem wärmsten Eifer meiner Freunde hierfür in unserem

öffentlichen Kunstleben ein Zustand entgegentreten müßte, den sie jetzt wohl nur im Wunsche, nicht aber in der Tat zu besiegen vermöchten, so hätte ich mich doch schon zu freuen, auch nur diesen Wunsch ihnen zu erregen, und ich beabsichtige dies durch diese öffentliche Herausgabe der Partitur,*) an deren Spitze ich den Namen desjenigen meiner Freunde stelle, dessen sieggekrönte Energie den in ihm erweckten Wunsch bereits zur wirkungsvollen Tat zu machen wußte. So mögest Du denen, die mich zu lieben vermögen, ein leitendes Beispiel sein, und als solches stelle ich Dich ihnen daher vor, indem ich Dir mein Werk vor aller Welt widme. — Nur diesen Sinn hat die gegenwärtige Herausgabe, keineswegs aber die Absicht, mir etwa ein literarisches Monument zu errichten; wäre dies der Fall, so hätte ich auch auf Herstellung des üblichen literarischen Gewandes durch Stich auf Metallplatten dringen müssen, — eine Forderung, die zugleich meinen Herren Verlegern, wegen des nötigen Zeitaufwandes einer solchen Herstellung, es unmöglich gemacht haben würde, meinem Wunsche eines recht baldigen Erscheinens der Partitur entsprechen zu können. Ich gab daher der schönen Handschrift eines sehr gewissenhaften Schreibers meinen Beifall, und wünsche nun, Du mögest den Deinigen ihr ebenfalls nicht versagen, wenn ich Dich bitte, die Widmung dieses gedruckten Manuskriptes freundlich aufzunehmen; denn es ist eben nicht ein ‚Buch', sondern nur die Skizze zu einem Werke, das erst dann wahrhaft vorhanden ist, wenn es so an Auge und Ohr zur sinnlichen Erscheinung gelangt, wie Du zuerst es dahin brachtest. Möge es denn weiter erklingen und tönen! Dies einst zu erfahren, soll mich auch dafür trösten, daß ich selbst wohl nie mein Werk — hören werde! Dein Richard Wagner. — Zürich, im Mai 1852."

*) Bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Weimarer „Lohengrin“-Premiere brachte noch so manches andere mit im Gefolge, was Wagner schmerzlich berühren mußte. Die Klagen darüber, daß die Oper fünf Stunden gewährt habe, vermochte er nicht zu verstehen. Er rechnete genau die Zeit aus, konnte aber nur im Höchstfalle zu einer $3^3/_4$stündigen Dauer kommen. Es mußte also irgendeine Verschleppung vorliegen. Und man fand sie auch schnell heraus und verständigte sich über sie. Die Sänger, noch ganz befangen vom alten Opernstile, faßten vieles rezitativisch auf, trotzdem Wagner überhaupt keine Rezitative mochte, und dehnten so durch das übliche ad libitum das Werk um volle fünf Viertelstunden über seine vorgeschriebene Dauer aus. Aber auch diese Remedur half nichts. Liszt wagte es als feinfühliger Musiker und Mensch dem Freunde nicht zu sagen, aber Regisseur Genast mußte es ihm schreiben: Die Leute verlangten Striche und Kürzungen! Das gab denn eine sehr erregte Antwort von Wagners Seite. Er erklärte, Weimar stehe auch nicht höher, als all die anderen Bühnen; man solle die Oper aufgeben, er möge überhaupt nichts mehr schreiben, und was derlei mehr war. Indessen hat gelegentlich der Korrespondenz mit Genast Wagner auch in mehr ruhiger und objektiver Form seine grundsätzliche Stellung zu allen derartigen Willkürlichkeiten der Regie im Interesse eines wenig kunstverständigen Publikums sehr energisch betont und motiviert. Der Passus ist von Bedeutung und mag hier, allgemeiner Beachtung anempfohlen, Wiedergabe finden: „Die Leute, die nach dem zweiten Aufzuge des ‚Lohengrin‘ das Theater verlassen, sind nicht durch die Dauer ermüdet und auch nicht durch Lärmen betäubt, sondern sie erliegen, je besser sie intentioniert sind, der ungewohnten Anstrengung, die ihnen das aufgedrungene Erfassen einer dramatischen Darstellung verursacht, die sich nicht an den viertel oder

halben, sondern an den ganzen Menschen wendet ... Wollen Sie nun dies Publikum wirklich erziehen, so müssen Sie es vor allen Dingen zur Kraft erziehen, ihm die Feigheit und Schlaffheit aus den philisterhaften Gliedern treiben, es dahin bestimmen, im Theater sich nicht zerstreuen, sondern sammeln zu wollen ... Mir mögen Sie es nicht verargen, durch Ihre Maßregeln höchstens einen Erfolg bei den ehrenwerten Philistern Weimars, keinesfalls aber eine Verbreitung meiner Opern versichert zu sehen ... Was die vorgeschlagenen Kürzungen anbetrifft, so wünsche ich künftig in ähnlichen Fällen lieber nichts davon zu erfahren. An jeder derselben wüßte ich Ihnen — und wahrscheinlich überzeugend — darzustellen, wie schmerzlich sie mein künstlerisches Ehrgefühl verletzte. Ich frage Sie, mit welcher im voraus geknickten Begeisterung soll ich mich nächstens wieder an die Komposition eines musikalischen Dramas machen, wenn ich bei Durchführung der wohleupfundenen und als notwendig erachteten Motive mich der Stellen aus ‚Lohengrin' entsinnen muß, die meine besten Freunde für auslassungsfähig gehalten haben? Wenn mir in dem Augenblicke, wo ich mich über eine Erfindung im Interesse der dramatischen Wahrheit freue, es einfallen muß, daß dort Erfindungen dieser Art .. um des Gewinnes weniger Minuten in der Dauer der Vorstellung willen geradeweg ausgelassen werden konnten?"

Gelegentlich eines Briefes, in dem er Liszt bat, den „Lohengrin" doch ja ohne Kürzungen zur Aufführung zu bringen, sprach sich Wagner über seine eigene Meinung von dem Werke aus. Er liebte „Lohengrin"; und er wußte, warum er ihm diese Zuneigung schenken konnte: War er doch wieder um einen entschiedenen und bedeutsamen Schritt auf dem Wege zum eigentlichen Musikdrama vorwärts gedrungen! „Ich habe mich bemüht, die Musik in ein so

sicheres, plastisches Verhältnis zur Dichtung und Handlung zu setzen, daß ich meiner Sache vollständig sicher zu sein glaube. Verlaß Dich auf mich, und halte es nicht für Verliebtheit in mein eigenes Werk." Auch in den „Mitteilungen" schildert er, wie er vielfach wirklichen, tiefen, oft in heißen Tränen ihm entströmenden Jammer litt, als er unabweislich die tragische Notwendigkeit der Trennung, der Vernichtung der beiden Liebenden, empfand. Um ein Haar hätten es einige seiner Freunde, die sich noch nicht an eine „Oper ohne befriedigenden Schluß" gewöhnen konnten, zuwege gebracht, daß Wagner den Schluß umänderte und — zur Freude des Parketts wie der Galerie! — die beiden Liebenden Elsa und Lohengrin beisammen ließ. Ganz abgesehen von der Unnatürlichkeit eines derartigen Schlusses, wie sie uns, die Wissenden, berühren muß, würde das Werk durch solche Umdichtung seines höchsten, tragischen und dramatischen Effekts verlustig gegangen sein, die Logik des Gedankens wäre verkümmert worden, und auch vom ästhetischen Standpunkte aus hätte man schwere Bedenken erheben müssen. Die „Mitteilungen an meine Freunde" enthalten eine wahre Fülle des Interessanten über Wagners Auffassung der Lohengrin-Idee. Im wesentlichen erkennt er hier das göttliche Sehnen aus der Einsamkeit heraus zum Menschwerden; nicht Anbetung und Bewunderung, nicht demutvolles Beugen, sondern Verstandensein durch die Liebe. „Mit seinen höchsten Sinnen, mit seinem wissendsten Bewußtsein wollte Lohengrin nichts anderes werden und sein, als voller, ganzer, warmempfindender Mensch, nicht Gott, d. h. absoluter Künstler. So ersehnte er sich das Weib, — das menschliche Herz. Und so stieg er herab aus seiner wonnig öden Einsamkeit, als er den Hilferuf dieses Weibes, dieses Herzens, mitten aus der Menschheit da unten vernahm. Aber an ihm haftet unabstreifbar der

verräterische Heiligenschein der erhöhten Natur; er kann nicht anders als wunderbar erscheinen; das Staunen der Gemeinheit, das Geifern des Neides, wirft seine Schatten bis in das Herz des liebenden Weibes; Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, daß er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde, und entreißen ihm das Geständnis seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt." Wagner erkannte mit klarster Überzeugung Lohengrin als den Typus des eigentlichen einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart, und zwar von der gleichen Bedeutung für die Gegenwart, wie die „Antigone" (in einem allerdings anderen Verhältnisse) für das griechische Staatsleben es war. — Solche Probleme sind an sich nicht neu, neu ist nur die Art ihrer Geltendmachung im Rahmen der stetig wechselnden Zeit, ihren Verhältnissen angepaßt. Bereits im griechischen Mythos finden wir Parallelen zum Holländer und Tannhäuser: den vom Fluche Poseidons verfolgten Erdenwanderer Odysseus, dessen Flucht aus Kalypsos und Kirkes Glutumarmungen mit dem Sehnen nach dem Weibe der dunklen Erde. Hier im Kirke-Mythos treffen Tannhäuser und Lohengrin (wenigstens bis zu einem gewissen Grade) zusammen, namentlich dann, wenn man von den homerischen Überlieferungen ab sich der Telegonie und ihrem Ausbau zuwendet: Odysseus im Dunkel irrend, sich sehnend nach Licht, — Kirke, die Heliostochter, im Lichte der Göttlichkeit sich verzehrend, sich sehnend nach dem Dunkel der Erde und Heldenliebe; das Schicksal führt beide zusammen, Odysseus sieht ein, daß die Sphäre, die ihn mächtig angezogen, nicht dauerndes Glück und Befriedigung gewähren kann, so verläßt er Kirke und nimmt zur dunklen Erde einen Schimmer jenes göttlichen Lichts mit, während

Kirke dem Helden- und Menschensohne Telegones das Leben schenkt. Und wie ist es mit dem Mythos von Zeus und Semele? „Der Gott liebt ein menschliches Weib und naht ihr um dieser Liebe willen selbst in menschlicher Gestalt; die Liebende erfährt aber, daß sie den Geliebten nicht nach seiner Wirklichkeit erkenne und verlangt nun, vom wahren Eifer der Liebe getrieben, der Gatte solle in der vollen sinnlichen Erscheinung seines Wesens sich ihr kundgeben. Zeus weiß, daß er ihr entschwinden, daß sein wirklicher Anblick sie vernichten muß; er selbst leidet unter diesem Bewußtsein, unter dem Zwange, zu ihrem Verderben das Verlangen der Liebenden erfüllen zu müssen: er vollzieht sein eigenes Todesurteil, als der menschentödliche Glanz seiner göttlichen Erscheinung die Geliebte vernichtet“ ... Darin ruht schon der Lohengrin-Mythos in seinen bewegenden und treibenden Momenten: das Christlich-Romantische seiner Einkleidung ist rein äußere Erscheinung, wie die Sprache Vermittlungsform der Idee. — Den Gegensatz zum Gotte, der sich aus seiner Einsamkeit heraus nach Menschenliebe sehnt, und zu dem Weibe, das in diesem Sehnen jenen Wünschen begegnet, bilden hier im „Lohengrin“ Friedrich von Telramund und dessen Weib Ortrud. „Ortrud ist das Weib, das die Liebe nicht kennt“, schrieb Wagner an Liszt. „Hiermit ist alles, und zwar das Furchtbarste gesagt. Ihr Wesen ist Politik. Ein politischer Mann ist widerlich, ein politisches Weib aber grauenhaft: diese Grauenhaftigkeit hatte ich darzustellen. Es ist eine Liebe in diesem Weibe, die Liebe zur Vergangenheit, zu untergegangenen Geschlechtern, die entsetzlich wahnsinnige Liebe des Ahnenstolzes, die sich nur als Haß gegen alles Lebende, wirklich Existierende äußern kann. Beim Manne wird solche Liebe lächerlich, bei dem Weibe aber furchtbar, weil das Weib — bei seinem natürlichen, starken Liebesbedürfnisse —

etwas lieben muß, und der Ahnenstolz, der Hang am Vergangenen, somit zum mörderischen Fanatismus wird. Wir kennen in der Geschichte keine grausameren Erscheinungen, als politische Frauen. Nicht Eifersucht auf Elsa — etwa um Friedrichs willen — bestimmt daher Ortrud, sondern ihre ganze Leidenschaft enthüllt sich einzig in der Szene des zweiten Aktes, wo sie — nach Elsas Verschwinden vom Söller — von den Stufen des Münster aufspringt, und ihre alten, längst verschollenen Götter anruft. Sie ist die Reaktionärin, eine nur auf das Alte Bedachte und deshalb allem Neuen Feindgesinnte, und zwar im wütendsten Sinne des Wortes: sie möchte die Welt und die Natur ausrotten, um ihren vermoderten Göttern wieder Leben zu verschaffen. Aber dies ist keine eigensinnige, kränkelnde Laune bei Ortrud, sondern mit der ganzen Wucht eines — eben nur verkümmerten, unentwickelten, gegenstandlosen — weiblichen Liebesverlangens nimmt diese Leidenschaft sie ein: und daher ist sie furchtbar großartig. Nicht das mindest Kleinliche darf daher in ihrer Darstellung vorkommen: niemals darf sie etwa nur maliziös oder pikiert erscheinen; jede Äußerung ihres Hohnes, ihrer Tücke, muß die ganze Gewalt des entsetzlichen Wahnsinnes durchblicken lassen, der nur durch die Vernichtung anderer, oder durch die eigene Vernichtung zu befriedigen ist." —

Neben den Äußerungen Wagners über die im „Lohengrin" zum Ausdruck gebrachten Absichten, die in ihrer Klarheit und Schärfe keines Kommentars bedürfen, bildet Franz Liszts im Jahre 1850 niedergeschriebene „Lohengrin"-Studie eine unerschöpfliche Fundgrube für das eingehende Studium. Denn in Liszt besaß Wagner jenen kongenialen Freund, der jede Regung seiner Dichterseele verstand und mit rührender Gewissenhaftigkeit im Sinne ihrer Bestimmung zur tönenden Darstellung zu bringen suchte. „Wagner hat in

dieser Oper eine wahre Verschmelzung der Poesie und der Musik erreicht," sagte er. „Feierlichst losgesagt hat er sich von der Abhängigkeit überkommener Ansprüche der prima donna assoluta oder des basso cantante. Nach seiner Auffassung gibt es keine Sänger mehr, sondern nur Rollen. Infolgedessen erscheint es ihm auch ganz natürlich, eine erste Sängerin während eines ganzen Aktes schweigen und nur durch stummes Gebärdenspiel agieren zu lassen, wenn durch ihre Gegenwart die Überzeugungstreue und Wahrscheinlichkeit des Ganzen unterstützt und gehoben wird — eine Art des Auftretens, die jede italienische Diva nicht nur verachtet, sondern die auch gänzlich außerhalb ihrer Darstellungsmöglichkeit liegt." Ganz besonders entzückt ist Liszt von der neuen Orchestertechnik Wagners, von dem Dreisystem der Holzbläser und Posaunen, von der Gruppeneinteilung der Geigen, die es ermöglichen, den vollen Akkord in gleicher Klangfarbe und ohne Beimischung heterogener Elemente zur Füllung zu geben und auszuhalten. Damit erhält die Instrumentierung ganz neue, leuchtende Klangfarben, wie man sie bisher nicht kannte, verteilt mit ausgesuchtem Kunstverständnis, vermischt mit der Harmonie und mit einer sinngemäßen Deklamation. „Dem Orchester überantwortet er die Aufgabe, die Seele, die Leidenschaften, die Gefühle, ja die geringste Erregung seiner Personen widerzuspiegeln und uns zu offenbaren. Das Orchester wird bei ihm das Echo, die zarte Hülle, durch die man alle Vibrationen des Herzens wahrnehmen kann. Aus ihm erklingt der Aufschrei des Hasses, das Wüten der Rache, das Geflüster der Liebe, die Ekstase der Anbetung" ... Kein Wunder, daß diese neue Technik Liszt außergewöhnlich imponieren mußte. Traf es sich doch, daß gerade um jene Zeit die großen Orchestergedichte Liszts, seine poèmes symphoniques, seine „Faust"- und „Dante"-Sinfonie, in

der Idee erstanden und daß sie zu ihrer Darstellung rein orchestral zu denselben Mitteln streng motivischen Baues griffen. Merkwürdig: zu einer Zeit, als wir die größten Tondramen aller Zeiten, die „Meistersinger“ und „Tristan“, empfingen, hat uns auch Liszt mit den sinfonischen Dichtungen überrascht, die in gleichvollendeter Form das neue Kunstprinzip Wagners in die rein orchestrale Darstellung übertrugen.

Noch eines anderen großen Tonmeisters und seines Urteils muß hier gedacht werden, des Halleschen Liederkomponisten Robert Franz, den der „Lohengrin“ vom Saulus zum Paulus machte: „Ich teilte die Abneigung, die fast alle meine Kunstgenossen für den zwiefachen Rebellen (Wagner) hatten,“ schreibt er offenherzig, „und glaubte meinem Gewissen vollständig gerecht zu werden, wenn ich bei Wagners Namen in aller Andacht ein Kreuz schlug, ein bedenkliches Gesicht zog und dabei erbaulich pharisäisch dachte: Herr, ich danke dir usw.“ Nun kam die Erstaufführung des „Lohengrin“ in Weimar, der Franz auf Einladung Liszts hin beiwohnte. Und hier gingen ihm die Augen auf, er erkannte einen Irrtum, den er im teilweise verständnislosen Nachbeten eines allgemein verbreiteten Vorurteils begangen hatte: „Ich war vom ersten Takt an mitten drin und stand bald in so großer Wechselwirkung zu dem, was auf der Bühne vorging, daß ich in der Tat während der ganzen Vorstellung ein Mitsingender und Mitspielender zu sein glaubte ... Ich habe es in meiner Eingenommenheit gegen alles, was Oper ist, gar nicht für möglich gehalten, daß die Musik sich dermaßen schmiegen und einer Handlung unterordnen könne, ohne sich auch dort selbst aufzuheben ... Das ist eine wahre Märchenwelt, ein wahrer Tonregenbogen! Unerhörte Klangkombinationen, aber durchweg von einer Schönheit ohnegleichen. Die

ganze Einleitung zum ‚Lohengrin‘ ist eine Feerie, und man kann selbst mit der kritischen Brille auf der Nase sich eines ekstatischen Zustandes nicht erwehren ... War es der Reiz des Unerhörten, absolut Neuen oder was sonst, ich weiß nur eine geringe Anzahl von Produktionen zu nennen, die mich so ganz aus dem Vollen, so dämonisch, erschüttert haben als der ‚Lohengrin‘. Wagner ist durch seine doppelte Begabung der einzige Mann, der eine Oper schaffen konnte, die in ihren Grundbedingungen ein ganzes Kunstwerk ist.“ — Das war ein kühnes Urteil um jene Zeit, wo jeden der Bannstrahl öffentlicher Verfemung bedrohte, der für Wagner öffentlich eintrat und nicht eine Reputation besaß, wie z. B. Franz Liszt. Und doch hat Brendel, der bekannte Leipziger Musikforscher, Robert Franz in seinem Urteile über den „zwiefachen Rebellen“ noch überboten, indem er („Neue Zeitschrift für Musik“) den Ausspruch tat, daß die Opern Beethovens, Mozarts, Webers geringeren Wert besäßen, als diejenigen Wagners.

Indessen sind das alles sehr vereinzelte Erscheinungen. Die Menge stand gegen Wagner, und die vielen Angriffe und Verkleinerungen, die er erfuhr, mußten schließlich das Gefühl des Mißbehagens in ihm aufkommen lassen, mochte er auch äußerlich noch soviel Gleichmut zur Schau tragen. Wie in den beiden Erläuterungsschriften zu „Holländer“ und „Tannhäuser“ mag auch hier wieder eine Blütenlese all jener Liebenswürdigkeiten Platz finden, mit denen man Wagners neuem Werke begegnete. Filippo Filippi, der bekannte Kritiker Italiens, der sich offen zu den Bewunderern des Tondramas und der Ideen Wagners bekannte, gab sehr interessante Mitteilungen über die Ansicht heraus, die man gemeinhin vom Schöpfer des „Lohengrin“ in Italien noch im Jahre 1870 hatte: „Nicht nur versichern Leute, daß seine Musik (die sie natürlich nicht kennen) die

Verneinung der Kunst, der Melodie und des gesunden Menschenverstandes sei; man hat auch das bloße Anhören derselben als eine wirkliche ‚Jettatura‘, als schädlich verschrien, und selbst ernste Zeitungen haben versichert, daß der Besuch einer Wagner-Vorstellung Gelbsucht, Blattern, Cholera und Gott weiß was für Unglücksfälle nach sich ziehe! Und von dem armen Tenor, der starb, während er in einer Wagnerschen Oper sang, wird erzählt, er sei den verderblichen Einflüssen der Zukunftsmusik erlegen.“ — Nun, um solch' vorgefaßter Meinung zu begegnen, brauchte man nicht nach Welschland zu gehen. Auch die deutsche Kritik sorgte dafür, daß an Wagner kein guter Faden blieb. Freilich erreichte sie damit das Gegenteil ihres eigentlichen Zwecks. Immer mehr mußte der einsichtige Teil des Publikums stutzig werden durch die Schärfe der Ausfälle und das Aufgebot der Truppen, das man den neuen Werken entgegenschickte. Eine so ganz bedeutungslose Erscheinung, wie man behauptete, sogar mit Geflissentlichkeit unterstrich, konnte Wagner doch nicht sein, weil man dem Unbedeutenden überhaupt eingehende Beachtung nicht zu schenken pflegt. Selbst der angeschlagene Ton mußte zu Bedenken führen. In Berlin fand „Lohengrin“ durchweg scharfe Gegner. Einer der Kritiker schrieb: „Neun Zehnteile der Partitur bestehen aus den armseligsten, völlig inhaltlosen Phrasen . . Die Instrumentierung atmet unreine Luft . . Jedes Gefühl für das Edle und Würdige in der Kunst reagiert gegen eine solche Verhöhnung des innersten Wesens der Musik.“ Gustav Engel verglich die „Lohengrin“-Musik mit dem Sprachgestammel des Kindes, Koßmaly sprach sehr offenherzig von einer „Karikatur der Musik“, und Otto Gumprecht, der nächst Hanslick getreueste Feind Wagners, lamentierte nach der „Lohengrin“-Aufführung über „das grausame Gebot der Rezensentenpflicht“, das ihn zwang, eine solche

Oper anzuhören und „sein Ohr drei Stunden lang von einem der erbarmungslosesten unter allen Komponisten vergewaltigen zu lassen.“ Wagners Musik ist ihm „die in ein System gebrachte Formlosigkeit,“ der „unerquickliche Niederschlag nebelhafter Theorien“, ein „frostiges, Sinn und Gemüt gleichmäßig erkältendes Tongewinsel“, der „Abgrund der Langeweile“, der Inbegriff „redseliger Trivialität“. Ernst Koffak war der einzige Berliner Kritiker, der in der „Lohengrin“-Musik Neues und Schönes fand; dem offenen Bekenntnis dieser Empfindung fügt er allerdings die resignierte Bemerkung bei: Er wisse sehr wohl, daß er von den Bekennern des Dogmas und der Klassizität dafür als Kunstbarbar verschrieen werden würde. — So standen damals die Dinge in der gebildeten Welt Berlins! In anderen Städten ging's nicht minder lebhaft gegen Wagner her. Moritz Hauptmann in Leipzig, der sich schon früher über „Tannhäuser“ sehr abfällig geäußert hatte, erklärte nach „Lohengrin“ ganz ärgerlich: „Daß einer dies und jenes nicht kann, möchte leicht zu vergeben sein. Aber der alberne, dumme Hochmut, mit dem das so höchst Mangelhafte als das einzig Wahre hingestellt, gepriesen und den Leuten aufgedrungen wird, das ist ärgerlich und das eigentlich zu Verachtende an der ganzen Geschichte.“ Ein anderer streitbarer Kämpe, auch aus seinem vernichtenden Urteile über Wagners frühere Werke bekannt, war der Mozart-Biograph Otto Jahn. Er verfaßte eine fünfzig Seiten lange Broschüre gegen „Lohengrin“, in der er nachwies, daß es der Oper an aller musikalischen oder poetischen Anziehungskraft fehle. „Atmest du nicht,“ die verklärt-schöne Wendung im Zwiegesange zwischen Lohengrin und Elsa, nennt er widernatürlich und unwahr, die Orchesterbehandlung an jener Stelle voll süßlichen Schwulstes und haarsträubender Harmonien; Wagner versetzt nach seiner Meinung fortwährend Ohr-

feigen, er hat nicht das geringste von dramatischer Individualität, der Chor kann, völlig außerhalb der Handlung stehend, ebensogut hinter den Kulissen singen ... Gleichwohl hält Jahn die ausführliche Begründung seines Urteils auf drei Druckbogen in Broschürenform für zweckdienlich und widerspricht sich damit selbst. Denn, wie schon oben gesagt, man stellt der Bedeutungslosigkeit und Bagatelle nicht solch ein Aufgebot gegenüber. — Dr. Eduard Hanslick in Wien kleidete seine Abneigung gegen Wagner mit Vorliebe in die Form des Witzes, weil es ihm daran lag, die Lacher auf seiner Seite zu haben. So gab er dem Sänger des Lohengrin den Rat, den „gefiederten Einspänner" (Schwan) möglichst bald wieder abzudanken. Im übrigen legitimiert sich nach seiner Meinung in dieser Oper Wagner noch mehr als „Fanatiker der Melodielosigkeit", „Lohengrin" fehlt jede spezifische dramatische Kraft. „Ich hatte", sagt er später (1869), „den sanguinischen Glauben, Wagner werde in seinen späteren Opern das Unmusikalische, Ungesunde, die spiritualistisch-maskierte Trivialität ausscheiden. Das Gegenteil davon ist eingetroffen, jede folgende Oper (nach ‚Tannhäuser') ist unmelodischer, langweiliger, lärmender und abstruser geworden."

In England, wo später Wagner in Bennett ein so schlimmer Gegner erstehen sollte, judizierte noch 1875 der Musikhistoriker Dr. John Hullah über „Lohengrin": „Das Werk wird eine Zeitlang das Publikum anziehen; daß aber Werke wie ‚Lohengrin', die, wenn wir das Wort ‚Musik' in dem Sinne auffassen, der seit Jahrhunderten dafür gegolten hat, als Opern ohne Musik bezeichnet werden müssen, jemals die menschliche Seele dauernd zu fesseln imstande ist, ist einfach unfaßbar." — Im Jahre 1856 hatten sich die „New Yorks Times" von einem deutschen Mitarbeiter vermelden lassen: „Die ganze Oper ‚Lohengrin' enthält von

Anfang bis zum Ende kein Dutzend Takte, die wirkliche Melodie genannt werden können. Es ist die wildeste Art des planlosen Herumirrens, ohne jede organische Form oder logische Entwicklung." — Der Pariser Kritiker Scudo hörte sich das „Lohengrin"-Vorspiel an und schrieb dann, daß es ihm die fremdartigen Töne und Harmonienfolgen unmöglich machten, sich in eine bestimmte Idee einzuleben. Die ganze Einleitung möchte er mit einem Orgelspieler vergleichen, der, um ein neues Instrument in seinen einzelnen Registern zu prüfen, seine Finger planlos über die Tasten gleiten läßt. Über dasselbe Vorspiel äußerte sich sein Kollege Felix Clémens: „Trotz des Enthusiasmus der deutschen Kolonie (in Paris) konnten die Hörer dieser Sinfonie, die zu gekünstelt ist, um den Namen einer Einleitung zu rechtfertigen, in ihr nichts weiter sehen als eine Reihe klanglicher Effekte, ein geschickt behandeltes crescendo, ein schier unendliches tremolo auf den ersten Saiteninstrumenten, welches das sonore Eingreifen des Blechs einleitete, — und das alles ohne jede Spur eines Gedankens. Es ist eine dreiste Lossage von allem, was die Welt bisher als ‚Musik' zu bezeichnen gewöhnt war." Fétis der Ältere sagt von Wagners Musik bis zum „Lohengrin" in seiner „Biographie des Musiciens": „Einige der Zuhörer bewunderten aufrichtig und ehrlich diese Musik, die sie nicht verstanden, andere wurden von ihr riesig gelangweilt. Allein die Deutschen verfügen über die bewunderungswürdige Gabe, sich im Theater langweilen zu lassen, ohne ihre Plätze zu verlassen. Es wurde viel über ‚Tannhäuser' und ‚Lohengrin' gesprochen, das genügte, in jedermann den Wunsch nach einer Bekanntschaft mit der Oper zu erwecken. Heute (1875) ist die Neugierde befriedigt, sie hat der Gleichgültigkeit weichen müssen. Was man einst die ‚Musik der Zukunft' nannte, ist heute bereits die ‚Musik der Vergangen-

heit'." So schrieb Fétis Anno 1875; ein Jahr später fanden die ersten Festspiele in Bayreuth statt! —

Am 28. August 1850 hatte „Lohengrin" in Weimar das Rampenlicht erblickt. Drei Jahre vergingen, ehe eine andere deutsche Bühne den Mut fand, das Werk für sich zu erwerben. Wiesbaden war die erste Stadt nach Weimar, die „Lohengrin" am 2. Juli 1853 brachte; im nächsten Jahre folgten Breslau, Darmstadt, Frankfurt am Main, Schwerin, Stettin, im Jahre 1855 Augsburg, Bonn, Düsseldorf, Hamburg, Hannover, Köln, Riga und Prag. München wartete bis 1858, Wien bis 1861, Stuttgart bis 1869. Die Leipziger Premiere ist zu denkwürdig, als daß sie hier nicht Erwähnung verdiente. Im November 1853 hatte Wagner den vergeblichen Versuch gemacht, das Verlagsrecht für „Lohengrin" an Breitkopf & Härtel in Leipzig oder an Bote & Bock in Berlin zu verkaufen. Das mußte ihn aufs neue herb enttäuschen. Am 7. Januar 1854 brachte dann Leipzig unter Julius Rietz den „Lohengrin". Rietz war ein intimer Freund von Mendelssohn-Bartholdy gewesen; er hatte nicht die geringsten Sympathien für Wagner, nicht das geringste Verständnis für seine Kunst. Das wußte der Meister sehr wohl und hatte darum die Bedingung gestellt, daß in Leipzig die Aufführung unter Liszt entweder als Dirigent oder als Überwacher der letzten Vorbereitungen stattzufinden hätte. Liszt war der einzige, der den Komponisten zu ersetzen vermochte; ihm war sogar von Wagner das Recht eingeräumt worden, die Aufführung zu verbieten, wenn ihm die Aussichten ungünstig erschienen. Natürlich sträubte sich Rietz gegen solche „Bevormundung" aufs heftigste, ein Zusammenbruch der ganzen Pläne stand bevor, als Härtels von der Verlagsfirma die Sache, dank der Nachgiebigkeit Lisztz, so einrenkten, daß Liszt eben nur gelegentlich zu den Generalproben kommen und Rietz vielleicht einige

freundschaftliche Winke geben sollte. — „Jetzt scheint", so schrieb Wagner, „Liszt nicht einmal die Probe gemeldet worden zu sein, und er hatte die allzu diplomatische Schwachheit, die Sache ihren Lauf nehmen zu lassen — gut oder schlecht. Das war allerdings nicht mein Wille, und die Aufführung hat somit gegen meinen Willen stattgefunden." Die Erstaufführung war das, was Wagner von ihr später zutreffend sagte: „Das neueste Leipziger Attentat auf ‚Lohengrin'." — Liszt mußte zu seinem tiefen Bedauern dem Freunde mitteilen, daß mehr als einmal „umgeschmissen" wurde, und Wagner schrieb recht unglücklich zurück: „Keines meiner letzten Lebensjahre ist an mir vorübergegangen, ohne daß ich nicht einmal darin am äußersten Ende des Entschlusses gestanden hätte, meinem Leben ein Ende zu machen. Ich kenne nur noch eine Hoffnung: einen Schlaf, so tief, so tief, daß alles Gefühl der Lebenspein aufhört." — Man wird nach Erfahrungen solcher Art die Geringschätzung begreifen, mit der Wagner von „Kapellmeistermusik" sprach und dem Eigendünkel dirigierender Größen zu Leibe rückte. Aber es war nicht nur das Leipziger Fiasko, das ihn so lebensmüde schreiben ließ; auch materielle Sorgen und Krankheit drückten ihn. Er bezog von seinen Werken keine Tantiemen, da er, um Geld in die Hände zu bekommen, das Aufführungsrecht für wenige hundert Taler verkauft hatte. Nervös machte es ihn ferner, daß seiner rastlosen Tätigkeit die Fessel angelegt war, keines seiner Werke an einem deutschen Theater vorbereiten und einstudieren zu können. Er war eben als politisch Verfolgter an sein Exil außerhalb der deutschen Grenzpfähle gebunden. Das Rietzsche „Lohengrin"-Experiment in Leipzig brachte noch andere Unannehmlichkeiten und Nackenschläge für Wagner mit sich: Die Aufführung machte einen auf den Erwerb des Werkes reflektierenden Verleger so stutzig, daß er im letzten Momente

noch zurücktrat, und Wagner auch dieser schönen Hoffnung, deren Realisierung ihm nebenbei wieder etwas sehr notwendiges Geld in den Schoß geworfen hätte, verlustig ging.

„Lohengrin" hat seinen Triumphzug erst verhältnismäßig spät angetreten, aber er ist dafür — namentlich in Deutschland — um so volkstümlicher geworden. Wie bereits mitgeteilt, hörte Wagner im Jahre 1861 (12. Mai) in Wien sein Werk zum erstenmal. Der Meister war von seinen zahlreichen Wiener Freunden zur Premiere eingeladen worden und folgte gern dem Rufe nach der Donaustadt, zumal er dort eine Gewähr dafür hatte, daß man ihm einen guten Ersteindruck von der Oper verschaffen würde. Bei der Hauptprobe am 11. Mai geleitete Direktor Salvi Wagner auf die Bühne, wo ihm eine rührende Huldigung seitens aller Mitwirkenden dargebracht wurde. Die Probe verlief glänzend. Dem Meister traten mehr als einmal Tränen der Ergriffenheit in die Augen, die ebenso der ersten Bekanntschaft mit der szenischen und klanglichen Wirkung seines „Lohengrin", wie der vorzüglichen Interpretation galten. Am Schlusse fühlte er sich dazu gedrängt, einige Worte des Dankes und der Anerkennung an alle zu richten. — Die Erstaufführung selbst brachte begeisterte Szenen und einen so spontanen Enthusiasmus, wie er wohl in dem Abschluß der ersten Nibelungen-Tetralogie zu Bayreuth ein Seitenstück findet. Bei seinem Erscheinen in der Loge tönten ihm stürmische Kundgebungen entgegen; nach dem mit höchster Zartheit wiedergegebenem Vorspiel machte minutenlanger Beifall eine Fortsetzung der Musik unmöglich. Nach jedem Aufzuge dasselbe Bild der Begeisterung, nur in immer leuchtenderen Farben und Lichtern, bis am Schlusse das Entzücken keine Grenzen mehr kannte. Tief ergriffen richtete Wagner an die ihm zujubelnde Zuhörerschaft folgende Ansprache: „Ich habe mein Werk heute zum erstenmal gehört

von einem Künstlervereine, dem ich keinen zweiten an die Seite stellen kann, aufgenommen von einem Publikum in einer Weise, daß ich beinahe eine Last fühle. Was soll ich sagen? Lassen Sie mich sie in Demut tragen, diese Last, lassen Sie mich nachstreben den Zielen meiner Kunst; ich bitte Sie, mich hierin zu unterstützen, indem Sie mir Ihre Gunst bewahren!" — Zwei Monate zuvor hatte das Rowdytum der „fashionablen" Pariser Lebewelt ihn und seinen „Tannhäuser" niedergepfiffen und Skandalszenen widerlichster Art herbeigeführt. Wien entschädigte ihn mit seiner verständnisvollen Begeisterung für „Lohengrin" hundertfältig.

In Dresden wurde die Oper am 6. August 1859 unter der Leitung des Kapellmeisters Krebs aus der Taufe gehoben. In München kam „Lohengrin" am 16. Juni 1867 unter Hans von Bülow auf Wunsch König Ludwigs II. zur „Musteraufführung"; die Titelpartie sang Heinrich Vogl. Der Erfolg war trotz der wagnerfeindlichen Strömung in der bayrischen Hauptstadt doch ausgesprochen groß und nachhaltig. Wagner selbst hatte, gleichfalls auf königlichen Wunsch, sein Triebschener Asyl mit der Villa am Starnberger See vertauscht und gemeinsam mit Bülow die „strichlose Musteraufführung" vorbereitet. — Ein Jahr vorher hatte Berlin die überhaupt erste Wiedergabe des „Lohengrin" ins Werk gesetzt. Niemann sang den Gralsritter in unübertrefflicher Meisterschaft, und Otto Gumprecht schrieb in der „National-Zeitung" die denkwürdige, schon früher erwähnte Kritik. In Berlin stand Wagner eine starke Clique entgegen — ebenso Leute, die ihn aus musikalischer Überzeugung haßten, wie auch solche, die ihn seiner offenen Schriften wegen herzlich wenig leiden mochten. Dazu kamen die, denen von jeher grundsätzlich alle Menschen zuwider sind, die, mit der Glorie des Genies ausgerüstet, sich energisch durchzusetzen wissen, ohne ihre Ansprüche an den Parnaß instanzenmäßig

anzumelden. Die Engherzigkeit hat in der Kapitale Preußens und des Deutschen Reichs manchen törichten Streich veranlaßt; Berlin spielt in der Lebensgeschichte Richard Wagners durchaus keine sonderlich rühmliche Rolle. Und gerade der Umstand, daß man heute die künstlerische und finanzielle Bedeutung der Wagnerdramen hier vorbehaltlos anerkannt hat, macht die derzeitige Haltung der leitenden Personen an der Oper, in der Presse und in der sogenannten „tonangebenden" Gesellschaft um so unbegreiflicher. Schon am 16. Oktober 1892 erlebte „Lohengrin" im Berliner Opernhause seine dreihundertste Aufführung. — Auf dem Programme der Mustervorstellungen Wagnerscher Werke, die Intendant von Loën 1870 in Weimar veranstaltete, stand „Lohengrin" obenan. War doch Weimar als Geburtsstätte der Oper mit deren Geschichte aufs engste verknüpft. Seitdem ist „Lohengrin" in Deutschland immer populärer geworden, er gehört heute zu den meistaufgeführten Werken (gegen 400 im Jahr). Daß namentlich Deutschland ihm so lebhaftes Interesse entgegengebracht hat, liegt im Wesen der Oper selbst, die stofflich, musikalisch und geschichtlich dem spezifisch deutschen Empfinden so außerordentlich nahe steht.

Vom Auslande mag zunächst Brüssel Erwähnung finden, das am 22. März 1870 im Theater „de la Monnaie" den „Lohengrin" brachte. Hans Richter hat mit Unterstützung des Professor Louis Brassin dort die Aufführung einstudiert und verhalf trotz des lebhaften Protestes von Fétis und seiner kleinen Anhängerschaft dem Werke zu einem geradezu glänzenden Siege. Man jubelte Richter als dem eigentlichen Manne der großen, künstlerischen Tat begeistert zu; der Dirigent ward auch nach der Königsloge befohlen, um dort den Dank der Königin entgegenzunehmen. Ein anderer treuer Schildknappe Richard Wagners, der

spätere Generalmusikdirektor Herrmann Levi, hatte schon acht Jahre zuvor am 19. November 1862 in Rotterdam dem „Lohengrin" auf niederländischem Boden einen durchschlagenden Erfolg gesichert. — In London kam die Oper nach langen Verschiebungen und Vertröstungen am Coventgarden-Theater im Juni 1868 zur ersten Wiedergabe. Das musikalische Publikum der Themsestadt bereitete dem Werke einen außerordentlich ehrenvollen Empfang, der auch dem Drurylane-Theater bedeutsam genug erschien, um daraufhin den „Lohengrin" auf den Spielplan zu setzen. — Die Russen sind von jeher skeptisch gegen den Import, wahllos begeistert für alles Nationale gewesen. Petersburg begegnete im Oktober 1868 (Marientheater) dem „Lohengrin" mit einer kühlen Reserve, bei der unbestimmt blieb, ob sie mangelnder musikalischer Intelligenz oder begreiflicher nationaler Eifersucht entsprang. Dann aber hat man auch hier die Zurückhaltung bald aufgegeben und Wagner neben Glinka, Tschaikowsky u. a. einen Ehrenplatz eingeräumt. — In Kopenhagen hielt „Lohengrin" am 30. April 1870 in der Herzschen Übersetzung seinen sieghaften Einzug, in Budapest war bereits vier Jahre zuvor eine ungarische Übertragung aufgeführt worden; am 8. Oktober 1871 brachte dann Hans Richter das Werk neu einstudiert und in stilgerechter, vom Meister gewollter Auffassung. — Über „Lohengrin" in Bologna besitzen wir eine ganze Anzahl interessanter Aufzeichnungen von Wagner selbst (Ges. Schriften Bd. IX., Seite 341 ff.) in dem „Brief an einen italienischen Freund über die Aufführung des ‚Lohengrin' in Bologna" und dem „Schreiben an den Bürgermeister von Bologna". Die Bühne der Skala, die sich vorzugsweise der nationalen Oper zuwandte (Verdi, Rossini, Bellini, Donizetti), brachte „Lohengrin" erst später, und es währte geraume Zeit, bis sich das Logenpublikum Mailands an diese Musik akklimatisiert

hatte. Die diametralen Widersprüche zwischen traditionellem italienischem Opernstil und neudeutschem Musikdrama erklären das. Gleichwohl wies die Saison 1889/90 in Italien nicht weniger als siebenundzwanzig Wagner-Aufführungen auf, von denen etwa zwei Drittel auf „Lohengrin" entfielen.

Einen langen Leidensgang, der dem des „Tannhäuser" nicht unähnlich ist, hat „Lohengrin" in Paris durchzumachen gehabt. Im Spätherbst 1867 begannen die Verhandlungen zwischen Wagner und Direktor Carvalho wegen einer Aufführung der Oper am théâtre lyrique. Gasperini, der Kritiker an der „Liberté" und dem „Ménestrel", förderte den Plan nach Kräften; von anderer, befreundeter Seite wurde eine namhafte Summe zur Förderung des Unternehmens in Aussicht gestellt. Natürlich regte sich bei der in die Öffentlichkeit durchsickernden Botschaft die chauvinistische Presse gebührend auf; und da es Carvalho an den nötigen Mitteln fehlte, schob man das Projekt auf die lange Bank, bis die Direktion des lyrischen Theaters vor dem Nichts stand und sich bankerott erklären mußte. — An Carvalhos Stelle kam Pasdeloup, ein Mann mit dem festen Entschlusse, Wagner in Paris einzuführen trotz allen ihm entgegengebrachten Widerspruchs. Und er ging auch zielbewußt vor. Zunächst führte er das „Lohengrin"-Vorspiel auf; die Antwort eines Teils seiner Zuhörerschaft bestand in Pfeifen und Zischen. Da Pasdeloup hieraus den Schluß ziehen mußte, daß man den deutschen Meister in Paris immer noch nicht verstanden habe oder verstehen wolle, antwortete er der Opposition sehr richtig damit, daß er das „Lohengrin"-Vorspiel sofort noch einmal wiederholen ließ. „Rienzi" hatte großen Anklang gefunden; warum nicht „Lohengrin"? Die Proben zu dem Werke waren im vollen Gange, alles deutete auf eine baldige Aufführung hin. Da mußte sich Pasdeloup aus denselben Gründen wie Carvalho

unter schweren Verlusten von der Direktion des lyrischen Theaters zurückziehen.

Erst vier Jahre nach Wagners Tode, am 4. Mai 1887, brachte Charles Lamoureux eine Aufführung des „Lohengrin" in Paris heraus, und abermals wiederholten sich die Lärmszenen, die 1861 den „Tannhäuser" begleitet hatten, so daß weitere Vorstellungen abgesagt werden mußten, trotzdem das Haus für 11 Abende im voraus ausverkauft war. Auch als nach weiteren vier Jahren der Versuch erneut wurde und am 16. September 1891 „Lohengrin" wieder auf dem Theaterzettel erschien, machte eine revanchelustige Minorität wiederum den Versuch, das Werk nicht aufkommen zu lassen. Eine systematische Hetze ward in den chauvinistischen Blättern inszeniert. Henri Rochefort, der noch 1887 für eine Aufführung des „Lohengrin" eintrat, und Paul de Cassagnac, ein ganz unmusikalischer Mann, aber radikaler Politiker, wühlten breite Schichten gegen Wagner auf, so daß die Sache ein fast bedrohliches Aussehen gewann. Allein die Leiter der Großen Oper, Ritter und Gailhard, ließen sich nicht beirren; und die Regierung, die nicht wünschte, daß Paris noch einmal der Schauplatz wüster Szenen werde und sich damit zum Gespött der gesamten gebildeten Welt mache, traf in aller Stille ihre Vorbereitungen, um dem Putsch zu begegnen. Am Abend des 16. September machte der gegen die Große Oper anziehende Mob die unangenehme Entdeckung, daß man zu seinem Empfang verschiedene Polizeibrigaden aufgeboten hatte, um jedem Skandal sofort wirksam entgegentreten zu können. Als die Störenfriede gleichwohl den Versuch machten, sich zur Geltung zu bringen, erfolgten am Abend der Premiere elfhundert, am Abend der ersten Wiederholung des „Lohengrin" siebenhundert Verhaftungen. Der Mob sah, daß die Regierung nicht mit sich spaßen ließ, und gab daher weitere Versuche, die Aufführung des Werks zu hindern, resigniert

auf, um lediglich in den chauvinistischen Blättern seinem Unmut Luft zu machen. — In Nr. 39 der „Allgemeinen Musik-Zeitung“ vom 25. Sept. 1891 erschien ein Bericht über die Vorgänge in Paris mit interessanten Einzelheiten. Aus ihm sei am Schlusse dieses Abschnittes einiges mitgeteilt: „Die französische Regierung hat vor kurzem Sardous ‚Thermidor‘ von der Bühne ausgeschlossen; daraus nahmen die Herren Chauvins Veranlassung, ihr grobes Geschütz gegen den Minister Constans abzuprotzen. Einem guten Franzosen verweigere man auf einer Pariser Bühne sein Werk zur Aufführung zu bringen, und einem Prussien, einem Franzosenhasser wie Richard Wagner, bereite man auf Kosten der französischen Steuerzahler in dem vom Staate unterstützten Kunstinstitute einen Triumph, so lautete das Kriegsgeheul der ‚ehrenwerten‘ Patriotenliga. Daß es sich dabei nur um ein bißchen Entstellung der Tatsachen handelt, spricht ja für die dunklen Ehrenmänner der Gasse nicht mit. ‚Thermidor‘ wurde damals vom Publikum unter tosendem Lärm niedergezischt; denn die Pariser wollten das die Republik lächerlich machende Stück nicht sehen und lehnten es energisch ab. Nur um weitere Skandalszenen zu vermeiden, untersagte die Regierung die ferneren Aufführungen des Werkes in seiner ursprünglichen Gestalt. Der ‚Lohengrin‘ aber steht seit Jahren auf dem Wunschzettel der künstlerisch interessierten Pariser, und die demnächst abtretenden Direktoren Ritter und Gailhard wußten recht wohl, daß sie mit der Aufführung gerade dieses Werkes dem allgemeinen Verlangen der Opernbesucher entgegenkommen würden und wollten sich die günstige Gelegenheit zu einem ‚glänzenden Abgang‘ nicht entgehen lassen. Sie hofften, mit der großen Tat einer endlichen ‚Lohengrin‘-Aufführung die Erinnerung an ihre seit vielen Jahren mit Recht heiß befehdete Direktionsführung zu mildern, und unter dem zu erwartenden

Jubel der Pariser Opernfreunde mit einem ‚Ende gut, Alles gut' von der Bildfläche verschwinden zu können. Dieser Auffassung geben auch verschiedentlich Pariser Zeitungen Ausdruck. Die Herren haben sich nicht getäuscht. Mit einer fast heiligen Andacht folgten die das glänzende Haus von oben bis unten füllenden Zuschauer dem erhabenen Werke Wagners; und die Begeisterungsstürme, welche nach dem Vorspiel, nach fast jeder Szene und nach den Aktschlüssen die weiten Räume durchbrausten, ließen erkennen, wie mächtig das Kunstwerk die Herzen bewegte. Der glänzende Erfolg des ‚Lohengrin' steht fest und mit ihm die schmähliche Niederlage der angeblich patriotischen Hetzer. Der intelligenteste Teil der Pariser Gesellschaft hat einmal über die rohen Instinkte des Janhagels der Straße und der Presse zu Gericht gesessen und die Maulhelden, die sich im Augenblicke der Gefahr natürlicherweise feige verkrochen, der wohlverdienten Verachtung überliefert ... Danken wir Gott, daß die Kunst schließlich doch einen Sieg über die blinden Leidenschaften davongetragen hat, und zwar einen rechten, ehrlichen Sieg. Lamoureux hat trotz aller ihm zugesandten Drohbriefe mit unerschütterlicher Hingabe an das Werk seines Amtes als Kapellmeister gewaltet. Unermüdlich arbeitete er mit seinen Künstlern, und den Eindruck, den sein Wirken im Orchester und auf der Bühne hervorgebracht hat, faßt eine Zuschrift mit den Worten zusammen: ‚Zu welchem mächtigen dramatischen Ausdruck er manche der Szenen erhob, ist unaussprechlich. Er erfaßte dermaßen den Geist der Dichtung und der Musik, daß das Ganze, wunderbar ineinander verschlungen, einen magischen Zauber ausübte und recht deutlich erkennen ließ, wie Großes mit französischen Künstlern in der darstellenden Kunst erzielt werden kann. Die Form beherrschen sie von Natur aus so leicht, daß, wenn sich die tiefe Empfindung bei ihnen erschließt, sie

ſcheinbar Unerreichbares leiſten. Nicht nur ‚Lohengrin‘, ſondern alle Werke Wagners würde man in Paris mit einer Vollendung geben, die ihresgleichen ſuchen ſollte. Allerdings würde man immer den akuſtiſchen Zauber Bayreuths vermiſſen, aber der feinfühlende Muſiker unterſcheidet, was dort dem künſtleriſchen Eindruck zugute kommt, und wird, nach den Verhältniſſen urteilend, gerecht ſein, wenn er einer Aufführung mit ſo unvergeßlichen Momenten, wie ſie die erſte ‚Lohengrin‘-Vorſtellung darbot, beiwohnt‘ ... Nach den inzwiſchen eingetroffenen Nachrichten hat man bei der ebenfalls mit ſtürmiſchem Beifall aufgenommenen zweitnächſten Vorſtellung verſucht, im Theater ſelbſt, wo am erſten Abend auch nicht die mindeſte Störung vorfiel, Lärm zu erregen. Ein älterer Mann forderte Lamoureux im Zwiſchenakt mit lauter Stimme auf, die Marſeillaiſe ſpielen zu laſſen. Die Zuhörer ſelbſt aber proteſtierten mit einem orkanartigen Beifallsausbruch für ‚Lohengrin‘ gegen die unerhörte Zumutung und verlangten die Entfernung des Störenfriedes. Damit dürfte denn wohl der Kampf gegen ‚Lohengrin‘ ſein Ende erreicht haben, zumal auch der ehrwürdige Gounod, wie der ‚Figaro‘ mitteilt, die feindſeligen Kundgebungen verurteilt hat und dem Genie Wagners volle Anerkennung entgegenbringt unter dem Ausdruck des Bedauerns, daß deſſen Werke nicht ſchon längſt in Frankreich aufgeführt worden ſind. Auch Camille Saint-Saëns war, was nach ſeinem Verhalten 1887 doch vermerkt zu werden verdient, eigens nach Paris zurückgekehrt, um der erſten Aufführung beiwohnen zu können. Die geſamte Preſſe der Hauptſtadt beſtätigt den glänzenden Erfolg des ‚Lohengrin‘ und mit Genugtuung heben die meiſten Blätter hervor, daß die erſte Vorſtellung ohne Störung vorübergegangen iſt. Keiner der Kritiker nimmt Anſtand, ſeiner Bewunderung für die Schönheiten des Werkes un-

unumwundenen Ausdruck zu geben. Alle erfüllt es mit Stolz, daß die Pariser Oper den gänzlich ungekürzten ‚Lohengrin' in höchster Vollendung und wunderbarster Ausstattung zur Aufführung gebracht hat. — So hat die charakterverderbende Politik nun doch endlich dem allmächtigen Zauber der Kunst unterliegen müssen; der gesunde Menschenverstand ist wieder zu Ehren gekommen, und damit dürfte denn auch die Achtung wiederkehren, die zwei gesittete Nationen sich gegenseitig um des künstlerischen Schaffens ihrer hervorragenden Geister willen schuldig sind."

2. Die Handlung in „Lohengrin".

Wie die Senta-Ballade im zweiten Aufzuge als Prämisse des „Fliegenden Holländer", so kann die Enthüllung Lohengrins über seine Abstammung und Mission als orientierende Vorgeschichte der Oper „Lohengrin" angesehen werden:

In fernem Land, unnahbar den Schritten Sterblicher, liegt die Burg Monsalvat. In ihrer Mitte erhebt sich ein lichter Tempel, der an Pracht seinesgleichen nicht findet. Hier ruht, sorglich verwahrt, einstmals durch eine Engelschar vom Himmel herabgebracht, als höchstes Heiligtum ein Gefäß von wundertätigem Segen; es ist, wie wir später aus „Parsifal" erfahren, die Schale, in der Josef von Arimathia (Evangel. Johannes 19, 34) das Blut des Heilands aufgefangen hatte. Alljährlich naht vom Himmel eine Taube, um die Wunderkraft des Kelches neu zu stärken. Das Heiligtum heißt der Gral. Die Ritterschaft, die seinem Dienst sich weiht, erhält durch ihn den selig-reinsten Glauben und jene überirdische Macht, die sie gegen jede Anfechtung des Bösen schützt, die selbst des Todes Macht verscheucht. Auch

den, welchen der Gral in ferne Lande entsendet, damit er für das Recht der Tugend streite und diese gegen das Böse schütze, begleitet die heilige Kraft; sie bleibt ihm erhalten, so lange er als Gralsritter ungekannt wirkt. Des Grales Segen umschließt das Geheimnis seiner Herkunft; einmal entdeckt, muß er des Laien Auge fliehen. Ein Abgesandter in diesem Sinne ist Lohengrin, der Sohn Parzivals; der schwer beschuldigten Reinheit (Elsa) wird er als Hilfe entboten, er schlägt das Böse (Friedrich von Telramund, Ortrud), reicht der von ihm befreiten Maid die Hand zum Lebensbunde, dessen glückliche Fortdauer an das Geheimnis seiner Herkunft gebunden ist. Das fast vernichtete Böse aber wirkt und schafft im stillen weiter; es kann mit offener Waffe nichts ausrichten, so wählt es das Gift des Mißtrauens, das Nährboden findet und schließlich zur Frage nach der Herkunft des Gralsritters führt. Dieser muß sich zu erkennen geben, damit aber auch das kurze Erdenglück verlassen und in seine lichte Einsamkeit fern von den Menschen zurückkehren.

Erster Aufzug: Vor uns liegt eine Landschaft am Ufer der Schelde bei Antwerpen; der Fluß macht dem Hintergrunde zu eine Biegung, so daß man seinen Lauf erst in weiterer Entfernung wieder sehen kann. Im Vordergrunde der Aue links unter einer knorrigen alten Eiche ist ein Thron aufgeschlagen, auf dem König Heinrich der Vogler, umgeben von sächsischen und thüringischen Grafen, Edlen und Reisigen, seinem Heerbann, sitzt. Ihm gegenüber stehen mit Friedrich von Telramund, an dessen Seite sich Ortrud befindet, die brabantischen Grafen, Edle und Reisige. Während in der Mitte ein Kreis freibleibt, füllen den Hintergrund bis an das Ufer der Schelde Mannen und Knechte. Der Heerrufer des Königs und vier Heerhornbläser schreiten in die Mitte, die Bläser lassen den Königsruf erschallen, der Heerrufer

verkündet den Fürsten, Edlen und Freien von Brabant, daß der deutsche König Heinrich hierher kam, um mit ihnen nach des Reiches Recht zu dingen. Die Brabanter geben Fried' und Folge dem Gebot, sie heißen den König willkommen. Heinrich begrüßt sie. Nicht ohne ernsten Zweck hat er diese Fahrt gen Antwerpen unternommen. Das Reich geriet in Not und Drangsal, die der ferne Osten entsandte. Allüberall beteten Weib und Kind: „Herr Gott, bewahr uns vor der Ungarn Wut!" Sein erstes Amt als König war es, dieser Not zu steuern. Zu schwach, um dem grimmigen Feinde auf offener Walstatt zu begegnen, schloß er mit ihm einen Friedenspakt für neun Jahre. Die Frist nützte er aus, das Reich wehrhaft zu machen: Städte und Burgen mit festen Mauern erstanden, ein starker Heerbann ward eingeübt. Die Frist des Friedens ist dahin; mit wildem Drohen rüstet sich der Feind, um sengend und brennend in deutsche Gaue zu fallen und den versagten Tribut sich zu holen. Nun ist es an der Zeit, des Reiches Ehre zu wahren, gemeinsam zusammenzustehen in Ost und West. Was deutsches Land sich nennt, soll Kampfesscharen stellen, damit den Ungarn die Wiederkehr verleidet wird. Die Sachsen und Thüringer schlagen an die Waffen und geloben treues Gefolge mit Gott für deutschen Reiches Ehre. Der König fährt fort: In dieser schweren, ernsten Zeit, die Einigkeit zu heiliger Pflicht macht, traf ihn die trübe Kunde, daß die Männer von Brabant, die er zur Heeresfolge nach Mainz zu entbieten kam, durch Zwietracht und Fehde entzweit sind. Friedrich von Telramund, den er als aller Tugend Preis kennt, mag ihm Rede stehen. — Telramund berichtet: Als der Herzog von Brabant zum Sterben kam, empfahl er Friedrichs Schutze seine beiden Kinder: Elsa, die Jungfrau, und Gottfried, den Knaben. Beide pflegte er als Kleinodien seiner Ehre in Treuen. Da eines Tages

kehrte Elsa, die mit dem Bruder lustwandelnd zum Walde gegangen war, allein zurück. Sie hatte sich von Gottfried getrennt, verirrt und, wie sie angab, seine Spur nicht wieder gefunden. Fruchtlos blieb alle Müh' um den Verlorenen, alles Drohen gegen Elsa, die in bleichem Erbeben ihre gräßliche Schuld zu bekennen schien. Grauen erfaßte ihn vor dem Mädchen. Dem vom Vater ihm verliehenen Rechte auf Elsas Hand entsagte er unter solchen Umständen gern und führte Ortrud, des Friesenfürsten Radbods Tochter, als Gemahlin heim. Nunmehr erhebt er vor dem König und seinem Gefolge offene Klage gegen Elsa, die er des Brudermordes zeiht. Mag Heinrich ein gerechter Richter sein! — Der König und die Edlen zeigen sich von den Anschuldigungen Friedrichs stark erschüttert. Es scheint ihnen unfaßbar, daß die Tochter des Herzogs von Brabant so furchtbarer Tat fähig sein könnte. Erbittert begründet Telramund seine Klage und häuft neue Beschuldigungen zu der alten. Traumselig ist die eitle Magd (Elsa), die voll Hochmut seine Hand von sich stieß. Sie hoffte wohl, wenn sie des Bruders ledig wäre, als Herrin von Brabant dem Lehnsmanne mit Recht ihre Hand zu versagen, um geheime Buhlschaft zu pflegen. — Der König befiehlt, die Beklagte zu rufen, und bittet Gott um Erleuchtung für ein weises und gerechtes Urteil.

Unter großer Feierlichkeit wird das Gericht bestellt. Der König hängt seinen Schild an die Eiche, die Sachsen und Thüringer stoßen ihre entblößten Schwerter in die Erde, die Brabanter legen sie vor sich nieder. Nicht eher soll der Schild den König bergen, nicht eher das Schwert zur Scheide zurückkehren, bis hier durch Urteil Recht gewährt ist. Der Heerrufer entbietet Elsa zur Stelle.

In weißem, einfachem Gewande erscheint die Schwerbezichtigte an der Spitze ihrer Frauen, die im Hintergrunde

zurückbleiben, während Elsa langsam und verschämt vor den König tritt. Ihr Nahen erweckt allseitige Sympathie. Wäre es möglich, daß sie, die so licht und rein sich gibt, schwerste Blutschuld auf sich laden konnte? Sie weiß, aus welchem Grunde sie hierher gerufen ward. Mit stummer Geste erkennt sie den König als Richter an. Die Frage, was sie auf die Klage zu entgegnen hat, beantwortet sie mit einer Gebärde, die den Verzicht auf eine Verteidigung ausdrücken soll; den Worten des Königs: „So bekennst du deine Schuld?" antwortet nur der Seufzer: „Mein armer Bruder!" Ihr Benehmen muß die Umgebung seltsam berühren. Wie entrückt und träumend vertraut sie ihrem forschenden Richter: Als sie in trüben Stunden ihres Herzens tiefstes Klagen Gott im Gebete anvertraut hatte, versank sie in tiefen Schlummer. Ein Traum wunderbarer Art verkündete ihr nun, daß ein Ritter in lichter Waffen Scheine, ein goldenes Horn an der Seite, ihr Streiter, der Verteidiger ihrer Unschuld, werden sollte. Dieses Recken harrt sie. — Ihr Wesen macht durchaus den Eindruck frommer Reinheit und Schuldlosigkeit; es rührt die Männer zu innigem Mitgefühl und veranlaßt den König, sich an Telramund mit der Frage zu wenden, ob er wohl bedacht habe, wen er anklage. Der erklärt indessen schroff: Ihn täusche nicht dieses träumerische Sichgeben; sie schwärme von ihrem Buhlen. Glaubwürdig ward ihr Frevel ihm bezeugt; sein Stolz verbiete es, den Zweifel durch Zeugnis zu besiegen. Hier stehe er, mit dem Schwerte seine Ehre zu wahren. Vergaß der König jene Dienste, die Telramund ihm einst im Dänenkriege leistete? — Heinrich wehrt der aufbrausenden Empfindlichkeit. Gott selbst möge hier entscheiden und die Unschuld an den Tag bringen. Auf denn zum Gottesgericht!*) Der König hat

*) Die Entscheidung einer strittigen Sache im Wege des Gottesurteils („Ordalie" vom angelsächsischen „ordâl") war im Mittelalter

sein Schwert entblößt und feierlich in die Erde gestoßen. Beide Parteien, Friedrich von Telramund und Elsa, erklären auf Befragen ihr Einverständnis mit dem Kampfe auf Leben und Tod im Gottesgericht. Wen aber erwählt sich die Jungfrau zum Streiter? Des im Traume verheißenen Ritters will sie harren; der Gottgesandte soll ihr Retter sein! Als Lohn für seine Tat bietet sie ihm die Krone des Herzogs von Brabant; und will er sie zur Gattin an seine Seite erheben, so wird sie sich glücklich preisen.

Die Sonne steht im Zenit, Zeit ist's, daß der Ruf ergehe. Die Heerhornbläser verkünden ihn nach den vier Himmelsrichtungen, der Heerrufer fordert auf: „Wer hier im Gotteskampf zu streiten kam für Elsa von Brabant, der trete vor!" Langes Schweigen ist die Antwort, ungehört verhallt der Ruf. So bittet Elsa den König, noch einmal die Aufforderung ergehen zu lassen. Der gleiche Erfolg! „In düstrem Schweigen richtet Gott!" — Da wirft sich Elsa auf die Knie. Gläubigen Herzens fleht sie in heißer Inbrunst zu Gott, er möge ihr den verheißenen Beschützer und Zeugen ihrer Unschuld im Augenblicke höchster Not entsenden.

Unter den der Schelde zunächst Stehenden macht sich plötzlich eine tiefgehende Bewegung bemerkbar. Dort in der Ferne wird, von einem Schwane gezogen, ein Nachen mit einem Ritter sichtbar. Er nähert sich allmählich. Alle blicken auf das gottgesandte Wunder. Ein Recke in glänzendem Waffenschmucke! Der Nachen an goldener Kette vom Schwan geleitet! Man eilt zum Ufer, der König zeigt sich stark bewegt, Telramund und Ortrud bleiben im finsteren Unmute allein im Vordergrunde, ebenso Elsa, die

sehr häufig, namentlich der gerichtliche Zweikampf (Holmgangr), bei dem der Besiegte durch Kampfurteil auch für den Schuldigen erklärt wurde.

aus den Schilderungen des Volks mit entzückter Miene vernimmt, daß ihr Gebet Erhörung fand. Wie er ihr im Traume erschienen, nahet der Ritter sich jetzt: In silberner Waffenrüstung, den Helm auf dem Haupte, den Schild im Rücken, ein gülden' Horn zur Seite. Während das Volk den Ankommenden jubelnd und ergriffen zugleich begrüßt, hat sich Elsa umgewandt und beim Anblick Lohengrins einen Schrei des Entzückens ausgestoßen. Telramund folgt in sprachlosem Erstaunen den Vorgängen; Ortrud vermag nur mit Mühe ihren kalten Stolz zu bewahren, beim Anblick des Ritters und des Schwanes durchzuckt sie ein furchtbarer Schreck. — Nun legt sich tiefes Schweigen über die Menge. Lohengrin hat, den Nachen verlassend, sich zu seinem gefiederten Freunde geneigt, dem er Dank und Lebewohl sagt; nun möge er durch die weite Flut dahin zurückkehren, woher er kam, und nur zu Heil und Glück sich wieder einstellen. Der Schwan wendet den Nachen und schwimmt, von Lohengrins Blicken verfolgt, zurück. Flüsternd spricht das Volk seine Ergriffenheit über das Wunder aus.

Jetzt schreitet Lohengrin feierlich auf König Heinrich zu, ihm seine Huldigung darzubringen. Der König dankt ihm: „Erkenn' ich recht die Macht, die dich in dieses Land gebracht, so kommst du uns von Gott gesandt?" Lohengrin bestätigt das: Zum Kampfe für schwer beklagte Unschuld ist er hier erschienen. Darum wendet er sich an Elsa mit der Frage, ob sie ohne Bangen und Furcht sich seinem Schutze anvertrauen will. Sie sinkt, von seligem Gefühl überwältigt, ihm zu Füßen: Wenn er im Kampfe für sie siegt, will sie des Erretters Weib werden. Doch: soll er ihr Gatte heißen und nichts das Glück trüben, so muß Elsa ihm ein Gelübde ablegen: „Nie sollst du mich befragen, noch Wissens Sorge tragen, woher ich kam der Fahrt, noch wie mein Nam' und Art!" Sie verspricht alles im Rausche

des Glücks, das so plötzlich auf sie eindrang. Bedeutungsvoll wiederholt er die Bedingung; als Antwort wird ihm: „Wie du mich schirmst in meiner Not, so halt' in Treu' ich dein Gebot!" Ergriffen sinkt sie an seine Brust.

Nunmehr übergibt Lohengrin die Braut der Hut des Königs und schreitet feierlich in die Mitte vor: Volk und Edlen verkündet er, daß Elsa frei von jeder Schuld, daß Telramunds Anklage falsch ist und Gottes Urteil hier entscheiden soll. Sein kühnes, männlich-sicheres Auftreten läßt die Freunde Telramunds erzittern. Sie raten Friedrich davon ab, sich in den Kampf einzulassen. Sein harrt der Unsieg und bitt're Reue; denn jener Ritter ist von höchster Macht geschützt! Zwar schwankt Telramund einen Augenblick, dann aber drängen ihn finsterer Trotz und leidenschaftliche Erregung zur Entscheidung für den Kampf: „Viel lieber tot als feig!" Welche Zauber auch den Fremdling hergeführt, sein stolzes Drohen soll ihn nicht einschüchtern. — So beginnen sächsische und brabantische Edelleute mit der Abmessung des Kampfplatzes, der mit Speeren abgesteckt wird. Der Heerrufer verkündet feierlich den Beginn des „ordâl", des Gottesgerichts: „Den Kampf hier keiner stören soll! Wer nicht wahrt des Friedens Recht, der Freie büß' es mit der Hand, mit seinem Haupt büß' es der Knecht!" Den Streitern vor Gericht wird Beobachtung der Treue zur Kampfespflicht gemacht: „Gott richtet euch nach Recht und Fug, drum trauet ihm, nicht eurer Kraft!" Der König ist in die Mitte des Kampfplatzes zum Gebet getreten: Der Herr möge dem Kampfe zugegen sein und durch Schwertes Sieg sein Urteil sprechen, damit Trug und Wahrheit sich klar erweisen. Des Reinen Arme geb' er Heldenkraft, des Falschen Stärke breche er. Während Lohengrin um ein „wahr' Gericht" den Himmel anfleht, baut Ortrud fest auf Telramunds Kraft.

Heerhörner verkünden mit langgezogenem Rufe den Beginn des Kampfes, dreimal schlägt der König mit dem Schwerte gegen seinen Schild, um damit das Zeichen zur Aufstellung und zum Entblößen der Waffen zu geben. Trotz des wütenden Ungestüms, mit dem Telramund im Bewußtsein körperlicher Kraft auf Lohengrin eindringt, wehrt dieser doch den Gegner ruhig ab und streckt ihn bald danach mit einem gewaltigen Streiche zu Boden. Dann setzt er des Schwertes Spitze an die Kehle des Besiegten: Dies Leben ist in seiner Hand! Er schenkt es ihm. Mag es der Reue geweiht sein!

Der Ausgang des Gottesgerichts hat eine elementare Erregung unter allen Anwesenden hervorgerufen. Die Edlen und Mannen drängen sich jubelnd in den Kreis, der König hat Elsa Lohengrin zugeführt, die in höchstem Entzücken an seiner Brust ruht. Ihren Worten der Hingabe wehrt der Ritter sanft. War es doch ihre eigene Reinheit und Unschuld allein, die seinem Schwert den Sieg verlieh! Unter den stolzen Siegeschor der Männer mischen auch Ortrud und der qualvoll am Boden sich windende Friedrich von Telramund ihre Stimme. Gott hat ihn geschlagen, machtlos liegt er hier, dahin seine Ehre, sein Ruhm! Ortrud indessen hat die Gegenwart mit ihrer Erniedrigung bald überwunden. Sie ist nicht die Natur, die in sentimentaler Betrachtung über ein Mißgeschick nachsinnt. Rache ist der Gedanke, der sie inmitten des Schimpfes ihres Gatten stolz aufrecht erhält. Die rohe Kraft hat versagt; so gilt es, der Tücke Netze zu spinnen. Und ihre Fäden knüpfen an die Frage an: „Wer ist's, der ihn geschlagen?“ Von hier aus findet teuflische List schon den geeigneten Weg zur Tat. Das Geheimnis, das über der Herkunft des „gottgesandten“ Streiters ruht, wird ihr, in des Mißtrauens brennende Pein umgekehrt, eine geeig-

nete Waffe in der Hand anderer sein. — Unterdessen haben die Sachsen Lohengrin, die Brabanter Elsa auf den Schild gehoben und im Triumph davongetragen.

Zweiter Aufzug: Nacht im Hofe der Burg von Antwerpen. Die Mitte des Hintergrundes nimmt die Ritterwohnung (der Palas) ein, links daran die Frauengemächer (Kemenate), rechts vorn der Eingang zum Münster, auf dessen Stufen Telramund und Ortrud in unansehnlicher, ärmlicher Kleidung sitzen; im Hintergrunde rechts das Turmtor. Von den Fenstern des Palas flutet der Lichtschein in den düstern Hof, die Fanfaren der Posaunen und Hörner dringen von dort in die stille Nacht. Während Friedrich in dumpfem Schweigen vor sich hinbrütet, heftet Ortrud unverwandt ihre Blicke auf die erleuchteten Fenster. Sie vermag nicht der Mahnung des Gatten zu entsprechen, ihm zu folgen, damit sie der junge Tag nicht hier in ihrer Schmach antreffe. Und doch bannt sie der Glanz des Festes ihrer Feinde wie mit magischer Gewalt, aus ihm saugt sie das furchtbar tödliche Gift, das ihr Elend in Freude wandeln soll. In herber Erbitterung tritt Telramund vor sie hin, um mit Vorwürfen das „fürchterliche Weib" zu überhäufen: Was fesselt ihn noch an ihre Nähe? Warum flieht er sie nicht? All seine Ehre und seinen Ruhm verlor er durch ihre Ränke und Tücken! Des Reiches Acht ist über ihn ausgesprochen, zertrümmert liegt sein Schwert, sein Wappen zerbrochen, verflucht ist der Vaterherd! Selbst der Räuber flieht den Gefemten. Wütender Schmerz wirft ihn nieder, während lustige Fanfaren aus dem Palas herübertönen. Ortrud gibt sich den Anschein, als beachte sie den Ausbruch seiner Leidenschaft nur wenig. Erst als Friedrich in starrer Heftigkeit beklagt, daß man ihm die Waffe geraubt, mit der er sie erschlüge, setzt sie mit ihrem beißenden Hohne ein: „Friedreicher Graf von Telramund, warum

mißtraust du mir?“ In tiefem Groll deckt Telramund ihre Schuld auf: War sie es nicht, die ihn zum falschen Zeugnis gegen die unschuldige Elsa verführte, indem sie ihm vortäuschte, sie habe mit eigenen Augen gesehen, wie Elsa den Bruder im Weiher inmitten des düsteren Waldes ertränkte? Die ihn durch die Weissagung vom Wiederaufblühen des alten Fürstenstammes der Radbods auf dem Brabanter Throne dazu bewog, Elsas reine Hand zurückzuweisen und sein Lebensschicksal mit dem ihrigen zu verknüpfen? Sie war es, die seinen geachteten Namen in den Staub zog durch Lug und Trug. Nun hat ihn Gott dafür geschlagen! — Nur mit Aufbietung aller Willenskraft beherrscht sich Ortrud gegenüber den tödlichen Kränkungen, die ihrem Stolze widerfahren. Die Nennung des Namens Gottes, an den sie nicht glaubt, gibt ihr das frühere Gleichgewicht wieder. Mit bitt'rer Ironie wendet sie sich Friedrich zu: Nennt er seine Feigheit Gott? Droht er dem wehrlosen Weibe? Sein Drohen ist am unrechten Platze; dem Schwanenritter, der ihn schlug, hätte er so begegnen müssen, und der Sieg wäre sein gewesen! Gottes Kraft stähle dem Ritter den Arm? Nur einen einzigen Tag soll er ihr Macht geben, und sie wird ihm sicher zeigen, welch' schwacher Gott es ist, der ihn beschützt! — So nährt die „wilde Seherin“ und Ränkespinnerin unter der Asche den fast verglommenen Funken der Hoffnung von neuem. Friedrich schaudert zusammen, als er erkennt, daß dieses Weib über ihn eine Macht besitzt, an der sein wütender Trotz zerschellt. Sie zieht ihn neben sich nieder und raunt ihm ins Ohr von dem, was die Stunde eingibt, da ihr das Seherange leuchtet. Die Schwelger dort oben strecken sich zu üppiger Ruhe, die Lichter verlöschen. Wer ist der Held, den ein Schwan ans Land gezogen? Was gibt er drum, wenn sie ihm anvertraut: Sobald der Ritter gezwungen

wird, Namen und Herkunft zu nennen, dann ist seine Zaubermacht zu Ende! Begriff er sein strenges Gebot? Niemand aber hat die Gewalt, das Geheimnis ihm zu entreißen, als die, der er die Frage nach seiner Herkunft streng verbot. — Elsa! So gilt es, in ihr gerechten Argwohn zu wecken, den Ritter des Zaubers anzuklagen! Nicht umsonst ist Ortrud geheimer Künste kundig. Sie weiß, daß jedes Wesen, das durch Zauber stark ist, die Kraft verliert, wird ihm des Leibes kleinstes Glied entrissen. Hätt' er im Kampfe jenen auch nur des Fingers Spitze beraubt, so wäre der Held in seiner Gewalt gewesen ... Mehr und mehr spinnen die Fäden ihrer List Friedrichs Herz ein. Telramund glaubt der Überredungskunst seines Weibes, daß nur ein Zaubertrug, den er zu zerstören fähig, ihn seiner Ehre verlustig machte. Mit heimlicher Freude gewahrt sie, wie der Rache süße Wonnen den schon Verzweifelten neu beleben. Während in den Gemächern der Burg die Ahnungslosen sich dem Schlummer anvertrauen, wacht hier das Unheil, vom glimmenden Funken zur lodernden Flamme entfacht; das Werk dämonischer Mächte beginnt!

Auf dem Söller der Kemenate erscheint Elsa in weißem Gewande. Sie lehnt sich an die Brüstung und schaut zum Sternenhimmel empor. Den Lüften, die ihre Klage oft so traurig erfüllte, muß sie nun auch dankbar ihr Glück enthüllen. Kam er doch durch sie gezogen — er, für den ihre Wangen jetzt in Liebe erglühen. — Im Augenblick hat Ortrud ihren teuflischen Plan erwogen. Jene Glückliche dort oben wird der Stunde fluchen, die sie mit ihr zusammengeführt. Friedrich soll sich entfernen: „Sie ist für mich! — Ihr Held gehöre dir!" In ihrer Stellung auf den Stufen des Münsters verharrend, ruft Ortrud laut klagend Elsas Namen in die Nacht. Der Appell an das reinmenschliche Mitleid der Ahnungslosen muß ihrer Rache

die Wege ebnen. So vollzieht ihre dämonische Natur den letzten Schritt, der sie von ihrer Zusammengehörigkeit mit allem trennt, was ein fühlendes Geschlecht als Himmelsgabe mit auf den irdischen Pilgergang erhielt. Elsa erkennt Ortruds Stimme, die jetzt den bittenden Ton des Elends annimmt: Will auch sie die Ärmste ganz verleugnen? Was tat sie, die in des Waldes ferner Einsamkeit friedsam dahingelebt? Der mitleidvollen Antwort Elsas: „War ich es, die dir Leid gebracht?“ begegnet sie mit neuer Lüge: Telramund, von unseligem Wahne betört, die Reine schwerster Schuld zu bezichtigen, verzehre sich jetzt in Reu' und Buße über seine Tat. Ihr dort lächele das Glück; Ortrud wandle auf des Todes Spur. Will sie die Unglückliche von sich stoßen? — Elsa ist tief bewegt. Jetzt, wo Gott sie mit der Fülle hellsten Lichtes übergoß, soll sie des Elends sich nicht erbarmen? „Harre mein! Ich selber laß dich zu mir ein!“ Mit diesen Worten tritt sie vom Söller zurück, um herbeizueilen.

In den kurzen Augenblicken des Alleinseins loht Ortruds Rachelust in wilder Leidenschaft empor. Nicht kennt sie den Gott der Christenheit. Ihre Götter sind Wotan und Freia. Mögen sie ihre Kraft stärken, Trug und Heuchelei ihr segnen, damit sie im Dienste der heiligen Sache die Schmach durch Vernichtung der abtrünnigen Frevler bestrafe! — Als Elsa mit zwei lichttragenden Mägden im Burghofe erscheint, hat sich Ortruds Erregung in erheuchelte Demut verwandelt. Sie wirft sich der Nahenden zu Füßen. Elsa hebt sie bestürzt auf: Sie, die sie nur in Stolz und Pracht erblickte, soll nicht am Boden vor ihr liegen. Trug sie Haß im Herzen, verziehen sei er ihr, wie auch sie um Verzeihung für das bittet, was Ortrud durch sie litt. Den Gatten wird sie bitten, Friedrich Gnade zu gewähren. Und heut' beim Gang zum Münster soll

Ortrud, geschmückt mit prächtigen Gewändern, ihr zur Seite schreiten. — Ortrud dankt heuchlerisch. Als Bettlerin will sie sich Elsas Diensten weihen. Hat ihr auch ein grimmes Geschick alles genommen, was an der Welt Glanz erinnert, so blieb ihr doch die Kraft des klaren Blicks, mit dem sie über Elsa wachen und sie beschützen will vor der Reue Not. Die Warnung fällt auf fruchtbaren Boden. Betroffen fragt Elsa, was die Worte zu bedeuten haben; langsam und mit diplomatischer Meisterschaft nähert sich Ortrud ihrem Ziele. Sie schaue besorgt in die Zukunft und wolle Elsa vor dem allzugroßen Zutrauen warnen, das sie ihrem Glücke entgegenbringt: möge dieses nie so wundersam dahinschwinden, wie es durch Zauber kam! — Elsa zuckt zusammen. Unbewußt empfindet sie die Kälte der Schlange, die sie mit ihren Windungen umstrickt. Und dennoch kann sie nicht glauben, daß diese Augen lügen, diese demutvolle Haltung berechnende Täuschung sein soll. Unter mitleidvoller Trauer wendet sie sich Ortrud wieder zu: „Die Ärmste kennt wohl nicht den festen Glauben eines liebenden Herzens. Mag sie denn bei ihr einkehren, um Belehrung zu finden! In tiefem Ingrimm entschlüpft den Lippen Ortruds die leise Drohung: „Ha! Dieser Stolz, er soll mich lehren, wie ich bekämpfe ihre Treu': gen ihn will ich die Waffen kehren, durch ihren Hochmut werd' ihr Reu!" — Während die Frauen in der Kemenate verschwinden, tritt Telramund aus dem Dunkel des Hintergrundes hervor. Festes Vertrauen auf die dämonischen Künste seines Weibes beseelt ihn. Was ihre List ersann, es soll als Unheil über dieses Haus hereinbrechen. Seinem Falle möge der der anderen folgen. Nur ein Gedanke beseelt ihn: Tod dem Räuber seiner Ehre!

Die Dämmerung des jungen Tages, die sich bereits bemerkbar gemacht hat, bricht vollends herein und verscheucht mit den Schatten der Nacht auch das Böse, das unter

ihren Fittichen Ränke spann. Den beiden düsteren Eingangsszenen steht der Beginn der folgenden als wirkungsvoller Kontrast gegenüber. In der Burg beginnt sich's zu regen. Die Türmer blasen ihr Morgenlied, von entfernteren Türmen wird ihnen Antwort. Im Hofe entfaltet sich bald buntes Leben. Der Königsruf der vier Heerhornbläser versammelt die brabantischen Edlen und Mannen vor dem Münster. Man begrüßt sich in freudiger Erregtheit. Dem zweiten Königsrufe folgt die Verkündigung des Heroldes, daß nach des Königs Wort und Willen Friedrich von Telramund, der untreu den Gotteskampf gewagt, mit Acht und Bann belegt ist. Wer sich zu ihm gesellt, verfällt der gleichen Strafe. Weiter hat des Königs Gnade den gottgesandten fremden Ritter, den Elsa zum Gemahle sich erkor, mit Land und Krone von Brabant belehnt. Doch will der Held nicht Herzog, sondern „Schützer von Brabant" genannt sein. Der heutige Tag gilt der Feier des Hochzeitfestes. Morgen schon entbietet der neue Herr die Mannen kampfgerüstet zur Heeresfolge. — Begeistert versprechen die Ritter und Edlen ihre Gefolgschaft bis auf vier, die als unzufriedene Elemente sich seitlich im Vordergrunde zusammenfinden und unter die sich Telramund, der, hinter einem Mauervorsprung des Münsters verborgen, die Vorgänge belauschte, mit verhülltem Gesichte mischt. Sein Platz ist da, wo die Widersacher stehen; ihre Unzufriedenheit zu schüren und so das Verderben heraufzubeschwören, sein einziges Lebensziel. Er will dem „Schützer von Brabant" wehren, gegen einen Feind zu ziehen, der nie das Land bedroht. Die vier prallen entsetzt zurück, als sie den Geächteten erkennen, den jeder Knecht niederstoßen darf. Darum drängen sie den Verwegenen zurück und verbergen ihn vor dem Volke. — Schon verkünden Edelknaben das Nahen Elsas, machen eine breite Gasse

von der Kemenate bis zum Münster frei und nehmen am Portal des Gotteshauses Aufstellung.

Der lange Zug der Frauen bringt die Braut, die als demutvolle Dulderin von den Edlen und Mannen lebhaft begrüßt wird. Elsa, mit prächtigem Schmucke angetan, schreitet dem Münster zu. In ihrem Gefolge befindet sich auch Ortrud, von den anderen Teilnehmern an der Feier sichtbar gemieden; mit sich steigerndem Ingrimm hat sie die Haltung der Edelfrauen wahrgenommen. Als Elsa unter enthusiastischen Zurufen des Volkes eben den Fuß auf die erste Stufe zum Münster setzt, vertritt ihr die Wütende den Weg und zwingt Elsa, zurückzuweichen. In leidenschaftlichem Zorn kommt das Geständnis aus Ortruds Munde: Nicht wie eine Magd folgt sie; ihr gebührt der Vortritt, Elsa soll sich vor ihr beugen! Nur kurze Zeit konnte sie sich vergessen, der Verhaßten kriechend zu nahen. Jetzt verlangt sie Rache für ihr Leid, fordert ihr altes Recht. Ein falsches Gericht hat ihren Gatten verbannt, einen Mann, dessen Namen alle Welt in Ehren nannte. Wie lautet denn der Name dessen, der ihn besiegte? Kann Elsa sagen, ob sein Geschlecht und sein Adel wohl bewährt? Woher ihn die Fluten trugen? Der schlaue Held tat wohl mit dem Verbot, da ihm die Frage nach der Herkunft grimme Pein verursacht hätte. — Entrüstet weist Elsa den schweren Verdacht zurück, nachdem Gottes Richterspruch dem Schwerte ihres Gatten den Sieg verlieh. Doch drohender begegnet ihr Ortrud: Wie bald wäre es um die Reinheit jenes Helden geschehen, müßte er die Zauber enthüllen, durch die er solche Macht gewann! Wenn es daher Elsa nicht wage, ihn zu fragen, so hätten alle das Recht, an seiner Reinheit zu zweifeln. — Es liegt Ortrud daran, Mißtrauen und Verdacht auch in den Herzen des Volks zu erregen, das solchem Gifte gegenüber sich von jeher leicht empfänglich gezeigt hat.

Den peinlichen Auftritt beendet die Dazwischenkunft des Königs und Lohengrins, die mit dem Gefolge der Brabanter sich durch die Menge drängen. Elsa wirft sich ihrem Beschützer an die Brust; streng fragt der König, wer hier den Kirchgang zu stören wage. Elsa bekennt: Diese Frau, deren Jammer sie rührte, die sie vor der Pforte ihrer Kemenate fand und zu sich aufnahm, lohnt ihre Güte, indem sie Lohengrin verdächtigt. Der Blick des Ritters weist Ortrud hinweg von einer Stätte, wo ihren Künsten kein Sieg erblühe. Aber auf seine Frage an Elsa, ob das Gift ihr Herz getroffen habe, antwortet diese nur mit stummem Weinen ... Kaum hat der Zug sich geordnet und Lohengrin Elsa die Stufen zum Münster emporgeführt, so bietet sich ein zweites Hindernis: Friedrich von Telramund tritt, entsetzt von allen erkannt, den beiden entgegen. Nun Ortruds List scheiterte, versucht er es mit dem Mut der Verzweiflung, die Trauung zu verhindern. Umsonst die bedrohliche Haltung der Umgebung des Königs! Umsonst auch das Eindringen der Ritter auf den Gesemten. Er verschafft seiner Stimme Geltung; er will und muß zum Volke reden, soll seine Sache nicht kläglich verloren gehen: Gottes Gericht ward entehrt und betrogen durch eines Zaubrers List. Den Ritter klagt er des Betruges an, — ihn und seine Macht, die er der List verdankt! Das Gericht, das ihm die Ehre nahm, vergaß eine Frage an den Kämpen zu stellen nach Namen, Heimat, Stand und Ehren. Wer ist er, der in einem Nachen von einem wilden Schwane hier ans Land gezogen wurde? Vermag er keine Antwort zu geben, dann steht es um seine Tugend schlecht! — König und Volk zeigen sich betroffen. Lohengrin entgegnet: Weder Friedrich von Telramund noch der König haben das Recht zu einer solchen Frage. Nur eine ist's, der er Antwort geben muß, — Elsa. Wie sein Blick auf diese fällt, gewahrt er

zu seinem Schrecken, daß sie mit heftig wogender Brust, wie in innerem Kampfe der Empfindungen vor sich hinstarrend, dasteht. Hat sie des Hasses Lügenmund betört? Auch Friedrich und Ortrud bemerken triumphierend das veränderte Wesen Elsas, während der König und die Mannen das Geheimnis des Edlen, der durch seine Tat höchsten Adel bewies, treu zu berücksichtigen geloben. Wohl schilt sich Elsa undankbar, daß sie für einen Augenblick nur dem häßlichen Mißtrauen Eingang in ihr Herz gönnte; und doch: Wüßte sie seine Abstammung, sie würde sie im Grunde ihres Herzens wahren! — Man umdrängt Lohengrin und gibt die begeisterte Versicherung unbedingten Vertrauens, das der neue Schützer seinerseits stets zu rechtfertigen verspricht. Während Lohengrin allen die Hände schüttelt, hat sich Telramund an die noch mit sich kämpfende Elsa herangeschlichen. Ein untrügliches Mittel weiß er ihr flüsternd zu nennen: „Laß mich das kleinste Glied ihm nur entreißen, des Fingers Spitze, und ich schwöre dir, was er dir hehlt, sollst frei du vor dir sehn, — dir treu, soll nie er dir von hinnen gehn! ... Ich bin dir nah zur Nacht; rufst du, ohn' Schaden ist es schnell vollbracht!" Da hat Lohengrin die beiden erblickt. Schnell tritt er in den Vordergrund: „Elsa, mit wem verkehrst du?" Die Angeredete sinkt mit zweifelndem, schmerzerfülltem Blicke erschüttert zu seinen Füßen. Der Held verweist den mit ohnmächtiger Wut ringenden Telramund wie auch Ortrud aus der Burg. Dann wendet er sich Elsa zu: In ihrer Treue liegt ihres Glückes Unterpfand. Will sie, dem Zweifel zu begegnen, die verhängnisvolle Frage an ihn stellen? Doch sie weist in schamhafter Erregung das Ansinnen zurück: „Hoch über alles Zweifels Macht soll meine Liebe stehn!" Die Glocken beginnen zu läuten, aus dem geöffneten Portal des Münsters dringt der Klang der Orgel. Vereint nun wollen sie

vor Gott treten! — Im feierlichen Geleite führt der König Elsa und Lohengrin die Stufen des Münsters hinauf. Ein zurückgleitender Blick Elsas fällt auf Ortrud, die ihre Rechte drohend nach ihr ausgestreckt hat; ängstlich schmiegt sich Elsa an Lohengrin, der sie in das Gotteshaus führt.

Dritter Aufzug: Ihrem Ende neigen sich der Hochzeit rauschende Festlichkeiten zu. Dem Brautgemache der glücklich Vereinten strebt der Zug der Frauen und der Männer entgegen; jene geleiten Elsa, diese, mit dem König an der Spitze, Lohengrin, — sie führen die Liebenden hier zum Frieden ehelicher Gemeinschaft zusammen. Während Lohengrin sein zitterndes Weib umschlungen hält, tönt das sinnige Brautlied aus dem Munde der Begleiter. Edelknaben nehmen Lohengrin, Frauen Elsa das reiche Obergewand ab. Der König umarmt das Paar. Dann entfernen sich die Züge, die Türen des Gemachs werden geschlossen, die Gesänge verhallen.

Elsa ist an Lohengrins Brust gesunken, der sie zum Ruhebette hinführt, wo sie sich beide, aneinandergeschmiegt, niederlassen. Das Lied ist verklungen, zum erstenmal sind sie allein, kein Lauscher darf des Herzens Grüßen nah'n. Elsa, die reine Braut, sein Eigen! Mag ihr Mund es ihm vertrauen, daß sie sich glücklich fühlt. — Nur glücklich? antwortet sie. Fühlt sie doch des Himmels Seligkeit im Bewußtsein des Ganzbesitzes, und atmet Wonnen, die nur ein Gott verleihen kann. — Und er? Erst durch ihr Glück wird das seine vollkommen. Wie hehr und rein war doch das Wesen ihrer Liebe! Nie gesehen, hatten sie einander doch geahnt; zu ihrem Streiter auserkoren, bahnte ihm die Zuneigung zu ihr den Weg, ihr unschuldsvoller Blick zwang ihn zum Minnedienste. — Doch vorher hatte Elsa ihn im Traum gesehen. Da er nun vor ihr stand in Wirklichkeit, erkannte sie in ihm

Gottes Boten. Sie wollte vor seinem Blick zerfließen, als Blume entzückt seinem Schritte sich beugen. Ist das nur Liebe? Wie soll sie es wohl nennen dies Wort, so unaussprechlich wonnevoll, wie seinen Namen, mit dem sie ihr Höchstes nennt, und den sie doch nie kennen lernen soll ... Damit stehen ihre Gedanken schon vor der verbotenen Tür; die Saat des Mißtrauens, die Ortruds und Telramunds Haß gesät, sprießt schnell empor! Zärtlich flüstert Lohengrin ihren Namen. Wie süß er seinem Munde entgleitet! Warum wird sie nicht desselben Glücks teilhaftig, und sei es auch nur verborgen vor anderen in trauter Liebesstille? — Er umfaßt sie freundlich: Atmet sie nicht zugleich mit ihm die süßen Düfte, die dort geheimnisvoll zum Fenster hereindringen und den Sinn berauschen? Ohne zu fragen und zu forschen, gibt er sich ihrem Zauber hin, wie in dem Augenblicke, als er sie zuerst geschaut. Sah er sie auch im Verdachte schwerer Schuld, so mußte ihn doch ihre Reinheit entzücken. — Elsa fühlt sich seiner kaum wert. Wüßte doch auch sie ihn in Not, daß sie mutvoll für ihn einzutreten vermöchte! Kennte sie eine Sorge, die auf ihm lastet, ein Geheimnis, das sein Mund aller Welt verschweigt; keine Drohung dieser Welt würde es ihr entreißen, gern wollte sie für ihn in den Tod gehen. Möchte er sie doch stolz machen durch sein Vertrauen, dessen sie sich sonst unwert fühlt, und sein Geheimnis sie allein erschauen lassen! — Zum erstenmal bittet Lohengrin die Geliebte, zu schweigen, weil er aus ihrer Rede herausfühlt, in welch' gefährlicher Richtung sich ihr Sinnen und Trachten bewegt. Sie kehrt sich indessen nicht an die Mahnung und dringt weiter mit Bitten auf ihn ein, ihr seines Adels Wert und seine Herkunft in festem Vertrauen auf ihre Verschwiegenheit zu enthüllen. — Lohengrin weist sanft abwehrend auf ihren Schwur hin, dem er fest vertraute und

dessen treues Halten sie doch über andere Frauen stellt. Dann zieht er sie wieder sanft an sich. Durch ihre unwandelbare, reiche Liebe soll sie das vergelten, was er um sie verließ! Sein Los war ihm selbst um eine Krone nicht feil. Nun kann ihre Hingabe das Opfer lohnen. Denn nicht kam er aus Nacht und Leiden, sondern aus Glanz und Wonnen. — Doch Elsa faßt mit dem Blicke des Mißtrauens den leuchtenden Schimmer auf, der bei diesen Worten aus seinen Augen bricht. Wehe! Das Los, dem er um ihretwillen entsagte, war sein höchstes Glück! Sie fühlt schon jetzt, daß er sich nach der früheren Umgebung zurücksehnt. Wie kann sie da an seine Treue glauben? Sobald ihn seine Liebe gereut, wird er ihr eines Tages dahinschwinden, sie vernichtet zurücklassend. — Umsonst bittet er sie, sich nicht zu quälen. Er hat schon so viel gesagt, das ihr Mißtrauen schürte und nährte. Quält er nicht sie? Muß sie nicht in ängstlicher Sorge die Tage zählen, die ihrem gemeinsamen Glücke beschieden sind? Wie besäße sie die Macht, ihn zu binden? Voll Zauber ist sein Wesen, durch Wunder kam er her; wer gibt ihr Gewähr, daß ihr Glück nicht dahinschwindet? — Immer mehr hat sie sich in eine fieberische Erregung hineingeredet: Nun denkt sie der Worte Telramunds vor dem Münster. Wollte er ihr zur Nacht nicht nahe sein? „Hörtest du nichts? Vernahmest du kein Kommen?“ Umsonst seine beruhigenden Worte! Sie sieht den Schwan auf der Wasserflut wieder nahen. Nichts kann ihr Ruhe geben, wenn sie nicht weiß, wer er sei. Entsetzt ist Lohengrin aufgesprungen, ihr zu wehren; aber die unselige Frage nach Namen, Fahrt und Art ist schon über ihre Lippen gekommen, das Gelübde gebrochen, mit ihm das ganze junge Glück vernichtet. — In diesem Augenblick gewahrt Elsa Telramund und vier brabantische Edle, die mit gezückten Schwertern durch die hintere Tür

eindringen. Sie stößt einen furchtbaren Schrei aus und reicht Lohengrin mit den Worten: „Rette dich!“ die Waffe. Schon holt Telramund nach ihm aus, als ihn ein Schwertstreich Lohengrins tot zu Boden streckt. Den entsetzten Begleitern Friedrichs entfallen die Waffen; sie stürzen auf die Knie, Verzeihung erflehend. Elsa, die sich vor Lohengrins Brust geworfen, um ihn zu schützen, sinkt ohnmächtig zu Boden; er erhebt sie sanft und legt sie auf das Ruhebett. Lautlose Stille herrscht. Dann entquillt der schwere Seufzer seiner Brust: „Weh'! Nun ist all unser Glück dahin!“ Auch Elsa fühlt die Wahrheit dieser nur halb vernommenen Worte. Matt schlägt sie die Augen auf: „Allewiger, erbarme dich meiner!“

Die Kerzen sind niedergebrannt, Tagesgrauen dringt durch die Fenster. Aus der bräutlichen Nacht ist eine Nacht des Unglücks geworden! — Auf einen Wink Lohengrins haben sich die vier brabantischen Edlen erhoben; sie entfernen sich mit der Leiche des erschlagenen Telramund, um sie vor das Königsgericht zu tragen. Vier eintretenden Frauen befiehlt er, Elsa zu schmücken und zum Könige zu geleiten; dort wird er ihr Antwort geben über seine Abkunft. In traurig-feierlicher Haltung verläßt er das Gemach, die Frauen führen die fassungslose Elsa ab.

Der Vorhang ist gesunken. Aus einer schwermütigen Weise lenkt die Musik allmählich in rauschende Klänge über. In der nächsten Szene sehen wir das farbenprächtige Bild des ersten Aufzugs mit der Aue an der Schelde bei Antwerpen im Lichte des jungen Tags wieder vor uns. Der brabantische Heerhaufen zieht in einzelnen Scharen, die von Grafen geführt werden, mit Bannern auf. Sobald die Brabanter eingetroffen sind, erscheint auch König Heinrich in voller kriegerischer Rüstung mit seinem Heerbann, von den Mannen stürmisch begrüßt. Herzlich dankt er vom er-

höhten Sitze unter der Eiche für die reiche Gefolgschaft. Stolz schlägt sein Herz angesichts dieser Einmütigkeit. Mag nun der Feind vom öden Ost sich nahen, er findet in deutschen Landen einen Empfang durch deutsche Schwerter! — Doch wo weilt er, den Gott zum Ruhme von Brabant geschickt? — Scheues Gedränge lenkt die Aufmerksamkeit aller dem Hintergrunde zu, wo vier brabantische Edle die Bahre mit der Leiche Tetramunds herbeitragen und vor dem König im Auftrage ihres neuen Herrn niedersetzen. Da naht auch Elsa, schwankend, von den Frauen ihres Gefolges gestützt, mit gramdurchfurchten Zügen. Heinrich, der ihr entgegengegangen ist, deutet dies auf den Schmerz der bevorstehenden Trennung vom Gatten. Neues Gedränge und Jubelrufe künden das Nahen des Erwarteten; Lohengrin erscheint gewaffnet, feierlich, den Ausdruck der Trauer im Antlitz. Freudig heißt ihn der König als tapferen Führer im Streit willkommen; doch Lohengrin wehrt ab. Nicht kam er, um die zusammengerufenen, kühnen Helden zum Kampfe zu geleiten — er kommt als Kläger: Hier diesen Mann, der in der Nacht ihn meuchlings überfiel, schlug er mit seinem Schwerte nieder. Alle wenden sich mit Abscheu von der Leiche dessen, den auf Erden das verdiente Los traf, im Jenseits Gottes Strafe erwartet. — Zum andern klagt Lohengrin laut die Frau, die gestern ihm erst angetraut, des Verrats an, zu dem sie Bosheit verleitete. Sie alle hörten es, wie sie ihm feierlich versprach, nie danach zu forschen, wer er sei. Nun hat sie ihren Schwur gebrochen! Durfte er des Zweifels Fragen auch den Feinden verwehren, dem Weibe seiner Herzenswahl muß er Rede stehen und Namen wie Art verkünden. So enthüllt er sein Geheimnis von Monsalvat, dem Gral, seinen Rittern und von seiner Mission als Sohn Parzivals, um Elsas bedrängter Unschuld hilfreich beizustehen. Mit Staunen und

höchster Rührung haben die Umstehenden seine Worte vernommen. Elsa steht vernichtet zur Seite, Nacht umgibt sie, der Boden scheint unter ihr zu wanken. Den hehrsten Reinen konnte ihr Mißtrauen verdächtigen! Nun blickt sie auf die Trümmer ihres Lebensglücks. Lohengrin umfaßt die halb Bewußtlose und redet in schmerzlicher Ergriffenheit zu ihr: Was tat sie ihm an! Welche Fülle der Liebe brachte er ihr entgegen! Die Kraft, die an das Geheimnis seiner Herkunft gebunden war, wollte er dem Dienste des reinsten Herzens weihen! Und jetzt? Vernichtet jede Hoffnung! Die Scheidestunde naht. Umsonst die Vorstellung der Edlen, daß mit ihm des Himmels Segen flieht! Umsonst Elsas Zerknirschung, die zu seinen Füßen Züchtigung für ihren Frevel erleiden will! Er muß scheiden! Schon zürnt der Gral. Und ihr Vergehen, wie schwer rächt es sich auch an ihm und seinem von liebender Hoffnung erfüllten Herzen! Nur eine Buße gibt es für den Fehl: „Getrennt, geschieden sollen wir uns sehen!“ Den Bitten des Volks begegnet Lohengrin mit den an den König gerichteten Worten: Hat sich des Grals Ritter der Welt bekannt gegeben und kehrt darauf nicht in seine selige Einsamkeit zurück, so würde dem Ungehorsamen jede Kraft schwinden. Als letzten Trost für die großen kriegerischen Pläne Heinrichs will er ihm die frohe Kunde anvertrauen, daß ihm ein glänzender Sieg beschieden ist. „Nach Deutschland sollen noch in fernsten Tagen des Ostens Horden siegreich niemals ziehn!“

Vom Hintergrunde her ertönt plötzlich der Ruf: „Der Schwan! Der Schwan!“ In der Tat nähert sich auf dem Flusse der gefiederte Bote des Gral, den Säumigen abzuholen. Traurig wendet sich Lohengrin dem Schwane zu. Wie gern hätte er ihm diese Fahrt erspart! In einem Jahre, wenn die Zeit im Dienste des Gral vergangen wäre,

würde er auch ihn vom Zauber des Bösen befreit haben! ... In heftigem Schmerze erklärt er Elsa die geheimnisvollen Worte: Ein Jahr an ihrer Seite — und selig in des Grals Geleite wäre ihr totgeglaubter Bruder zurückgekehrt. Kommt er einst, dann soll sie ihm dies Horn, dies Schwert und diesen Ring übergeben: das Horn als Hilfe in Gefahr, das Schwert als Zeichen steten Sieges, den Ring zum Andenken an den, der sie einst aus Schmach und Not befreit. — Elsa ist ohnmächtig zusammengesunken, Lohengrin übergibt sie den Frauen der Begleitung und eilt dem Ufer zu. Da tritt Ortrud plötzlich mit jubelnder Gebärde vor Elsa: Mag er heimfahren, der stolze Held! Wohl hat sie ihn erkannt und auch des Schwanes güldene Kette; mit ihr haben ihre Zauber einst Elsas Bruder, den Erben von Brabant, in einen Schwan verwandelt. Dank ihr, daß sie den Ritter vertrieb, der, wäre er länger geblieben, auch noch den Bruder befreit hätte! Nunmehr könnten alle sehen, wie sich die alten Götter an denen rächen, die sich von ihnen abgewandt. — Lohengrin, bereits im Begriff, den Nachen zu betreten, hat Ortruds schlimme Worte vernommen. Wird ihm der Gral für all das Leid, das ihm beschieden, die Macht geben, schon jetzt erlösend und befreiend auch hier zu wirken? Zu stummem, inbrünstigem Gebete sinkt er in die Knie. Da schickt der Gral als Zeichen, daß er ihn erhörte, eine weiße Taube, die sich über den Nachen niedersenkt. Mit lebhafter Freude springt Lohengrin auf und löst dem Schwane die Kette. Dieser taucht in den Fluten unter, an seiner Stelle erscheint Elsas Bruder Gottfried, der Herzog von Brabant, der, jubelnd begrüßt, auf seine Schwester zueilt, indessen Ortrud mit einem Schrei zusammenbricht. — In der allgemeinen Verwirrung hat Lohengrin den Nachen bestiegen, den nun die Taube zieht. — Während die brabantischen Edlen ihrem zurückgekehrten,

jungen Herzoge huldigen, wenden sich Elsas Blicke dem Flusse zu. In weiter Ferne gewahrt sie Lohengrin und gleitet mit dem Rufe: „Mein Gatte! Mein Gatte!“ in Gottfrieds Armen entseelt langsam zur Erde.

3. Die „Lohengrin“-Musik.

Von der symbolischen Bedeutung der Lohengrin-Sage ist bereits in der Vorgeschichte der Oper des Längeren die Rede gewesen. Wenn auch Wagner in seinen „Mitteilungen“ den christlich-romantischen Zug im wesentlichen als rein äußerliche Einkleidungs-Erscheinung bezeichnet, so wird man über den Geist des Dramas nach dieser Seite hin nicht einen Augenblick im unklaren sein. Der Mythos, der sich sowohl im griechischen Altertum als Menschensehnen und Gottheitideal vorfindet, wie auch in der germanischen Sage vom Sonnengott, der in die Arme der Nacht flüchtet, ein Seitenstück findet, zeigt, wie viele Fäden von dieser Idee nach den Vorstellungen und Gedanken hinlaufen, welche die Kulturmenschheit von jeher bewegt und zur dichterischen Äußerung angeregt haben. Indessen, von dieser breiten Basis abgesehen, zeigt doch die Einzelausführung jene Ethik, die, latent in den Religionen aller Kulturvölker vorhanden, im Christentume die reinste Höhe erreicht hat. Und von solcher Anschauung war auch der Dichter Wagner bei Formung und Ausgestaltung des Stoffs beseelt, vielleicht ohne sich dessen bewußt zu sein. Vor allem gilt in dieser Hinsicht das Leitmotiv für die Absendung des Gralritters als bezeichnend: Bedrängter Unschuld zu Hilfe zu eilen, das reine Herz eines Menschen vom Verdachte der Sünde zu

reinigen, kam Lohengrin aus seiner Atherhöhe zur Erde. Auch der Gegensatz von Ortrud als Anhängerin der alten germanischen Götter zu Lohengrin als Vertreter des Christentums (Gral), der Sieg dieses über die Irrlehren, Zauber und Intrigen eines heidnischen Mystizismus sprechen für die Tendenz, die ja dann später durch „Parsifal“ (Gral, Amfortas, Parsifal — Klingsor, Kundry) noch genauer spezialisiert wird und auch in der Nibelungensage mit der Götterdämmerung ein Seitenstück besitzt.

Über die musikalisch-dichterischen Leitgedanken des „Lohengrin“, über die immer mehr sich vollziehende Umwandlung der Oper zum Drama, äußert sich Wagner in den oft angeführten „Mitteilungen an meine Freunde“ sehr zielbewußt: „Ich geriet in die innigste und endlich fruchtbarste Beziehung zum Verse und zur Sprache, aus denen einzig die gesunde Melodie zu rechtfertigen ist. Die Einbuße meiner Melodie an rhythmischer Bestimmtheit, oder besser: Auffälligkeit, ersetzte ich ihr nun aber durch eine harmonische Belebung des Ausdruckes, wie nur gerade ich sie als Bedürfnis für die Melodie fühlen konnte. War die gewohnte Opernmelodie, in ihrer endlich höchsten Armut und stereotypen Unwandelbarkeit, von den modernen Opernkomponisten durch die raffiniertesten Künsteleien (Rossinis Schlußkadenzen) eben nur neu und pikant zu machen versucht worden, so hatte die harmonische Beweglichkeit, die ich meiner Melodie gab, im Gefühle eines ganz anderen Bedürfnisses ihren Grund. Die herkömmliche Melodie hatte ich eben vollständig aufgegeben; ohne Nahrung und Rechtfertigung für ihren rhythmischen Bestandteil aus dem Sprachverse, gab ich ihr nun, anstatt des falschen rhythmischen Gewandes, dagegen eine harmonische Charakteristik, die sie, bei entscheidender Wirksamkeit auf das sinnliche Gehör, jederzeit zum entsprechendsten Ausdrucke der im Verse vorgetragenen

Empfindung machte. Ich erhöhte ferner das Individuelle dieses Ausdrucks durch eine immer bezeichnendere Begleitung des Instrumentalorchesters, das an und für sich die harmonische Motivierung der Melodie zu versinnlichen hatte; und mit entschiedenster Bestimmtheit habe ich dieses, im Grunde einzig auf die dramatische Melodie gerichtete Verfahren im ‚Lohengrin' beobachtet, in welchem ich somit die im ‚Fliegenden Holländer' eingeschlagene Richtung mit notwendiger Konsequenz zur Vollendung führte." — Selbstverständlich kam Wagner hierbei der dramatische Stoff sehr zu Hilfe, der es ihm möglich machte, die gewonnene Anschauung zu tönender Form zu bringen. Das Phantasievolle des Sujets mußte auch auf seine musikalische Phantasie stark reagieren. So erzielte er eine bisher noch nicht erreichte Einheitlichkeit dichterischer und musikalischer Konzeption — hier ins Reich kühnen Gedankenflugs, einer Welt überirdischen Glanzes erhoben, in den „Meistersingern von Nürnberg" dann abgetönt zu des Lebens köstlicher Poesie, dem echt menschlichen Humor.

Auch für das „Lohengrin"-Vorspiel besitzen wir einen Kommentar von der Hand des Meisters, in dem es heißt: „Aus einer Welt des Hasses und des Haders schien die Liebe verschwunden zu sein: in keiner Gemeinschaft der Menschen zeigte sie sich deutlich mehr als Gesetzgeberin. Aus der öden Sorge für Gewinn und Besitz, der einzigen Anordnerin alles Weltverkehres, sehnte sich das unertötbare Liebesverlangen des menschlichen Herzens endlich wiederum nach Stillung eines Bedürfnisses, das, je glühender und überschwenglicher es unter dem Drucke der Wirklichkeit sich steigerte, um so weniger in eben dieser Wirklichkeit zu befriedigen war. Den Quell, wie die Ausmündung dieses unbegreiflichen Liebesdranges setzte die verzückte Einbildungskraft daher außerhalb der wirklichen Welt und gab ihm,

aus Verlangen nach einer tröstenden sinnlichen Vorstellung dieses Übersinnlichen, eine wunderbare Gestalt, die bald als wirklich vorhanden, doch unnahbar fern, unter dem Namen des ‚heiligen Grales' geglaubt, ersehnt und aufgesucht ward. Dies war das kostbare Gefäß, aus dem einst der Heiland den Seinen den letzten Scheidegruß zutrank, und in welchem dann sein Blut, da er am Kreuze aus Liebe zu seinen Brüdern litt, aufgefangen und bis heute in lebensvoller Wärme als Quell unvergänglicher Liebe verwahrt wurde. Schon war dieser Heilskelch der unwürdigen Menschheit entrückt, als einst liebesbrünstigen, einsamen Menschen eine Engelschar ihn aus Himmelshöhen wieder herabbrachte, den durch seine Nähe wunderbar Gestärkten und Beseligten in die Hut gab und so die Reinen zu irdischen Streitern für die ewige Liebe weihte.

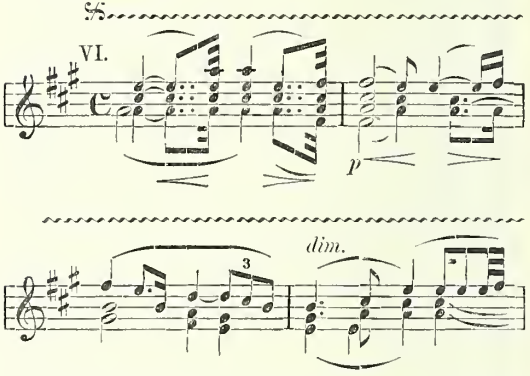
Diese wunderwirkende Daniederkunft des Grales im Geleite der Engelschar, seine Übergabe an hochbeglückte Menschen, wählte sich der Tondichter des ‚Lohengrin' — eines Gralsritters — als Einleitung für sein Drama zum Gegenstande einer Darstellung in Tönen, wie es hier zur Erläuterung ihm erlaubt sein möge, der Vorstellungskraft sie als einen Gegenstand für das Auge vorzuführen. — Dem verzückten Blicke höchster, überirdischer Liebessehnsucht scheint im Beginne sich der klarste blaue Himmelsäther zu einer wundervollen, kaum wahrnehmbaren und doch das Gesicht zauberhaft einnehmenden Erscheinung zu verdichten; in unendlich zarten Linien zeichnet sich mit allmählich wachsender Bestimmtheit die wunderspendende Engelschar ab, die, in ihrer Mitte das heilige Gefäß geleitend, aus lichten Höhen unmerklich sich herabsenkt. Wie die Erscheinung immer deutlicher sich kundgibt und immer ersichtlicher dem Erdentale zuschwebt, ergießen sich berauschend süße Düfte aus ihrem Schoße: entzückende Dünste wallen aus ihr wie

goldenes Gewölk hernieder und nehmen die Sinne des Erstaunten bis in die innigste Tiefe des bebenden Herzens mit wunderbar heiliger Regung gefangen. Bald zuckt wonniger Schmerz, bald schauernd selige Lust in der Brust des Schauenden auf; in ihr schwellen alle erdrückten Keime der Liebe, durch den belebenden Zauber der Erscheinung zu wundervollem Wachstume erweckt, mit unwiderstehlicher Macht an: wie sehr sie sich erweitert, will sie doch noch zerspringen vor der gewaltigen Sehnsucht, vor einem Hingebungsdrange, einem Auflösungstriebe, wie noch nie menschliche Herzen sie empfanden. Und doch schwelgt diese Empfindung wieder in höchster, beglückendster Wonne, als in immer traulicherer Nähe die göttliche Erscheinung vor den verklärten Sinnen sich ausbreitet; und als endlich das heilige Gefäß selbst in wundernackter Wirklichkeit entblößt und deutlich dem Blicke des Gewürdigten hingereicht wird; als der ‚Gral' aus seinem göttlichen Inhalte weithin die Sonnenstrahlen erhabenster Liebe, gleich dem Leuchten eines himmlischen Feuers, aussendet, so daß alle Herzen rings im Flammenglanze der ewigen Glut erbeben: da schwinden dem Schauenden die Sinne; er sinkt nieder in anbetender Vernichtung. Doch über den in Liebeswonne Verlorenen gießt der Gral nun seinen Segen aus, mit dem er ihn zu seinem Ritter weiht: die leuchtenden Flammen dämpfen sich zu immer milderem Glanze ab, der jetzt wie ein Atemhauch unsäglichster Wonne und Rührung sich über das Erdental verbreitet und des Anbetenden Brust mit nie geahnter Beseligung erfüllt. In keuscher Freude schwebt nun, lächelnd herabblickend, die Engelschar wieder zur Höhe: den Quell der Liebe, der auf Erden versiegt, führte sie von neuem der Welt zu: den ‚Gral' ließ sie zurück in der Hut reiner Menschen, in deren Herzen sein Inhalt selbst segnend sich ergossen; und im hellsten Lichte des blauen Himmels-

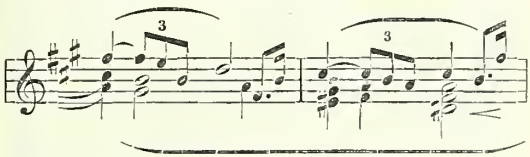
äthers verschwindet die hehre Schar, wie aus ihm sie zuvor sich genaht.“*)

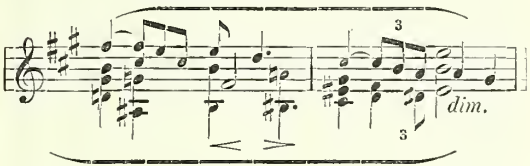
Das „hellste Licht blauen Himmelsäthers“ mit seinen tönenden Schwingungen breitet sich in den ersten vier Takten des Vorspiels um uns aus, zweimal drei Akkorde auf dem Tonika-Dreiklang (A) im pianissimo mit sanftem Anschwellen der beiden ersten, dem decrescendo des dritten. Wir fühlen: Hier bereitet sich Überirdisches vor. — Im fünften Takt verdichtet sich das Bild: Die Engelschar, des Grals heiliges Gefäß tragend, wird in klarer Höhe dem wundersichtigen Blicke erkennbar. Das eigentliche Gralmotiv (1a) hebt in den viergeteilten Violinen sanft an.

1a. Langsam.

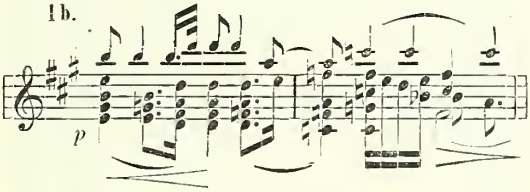


*) Aus Richard Wagners: „Gesammelte Schriften und Dichtungen“, Band V, Seite 232, mit Bewilligung des Originalverlegers C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig aufgenommen.

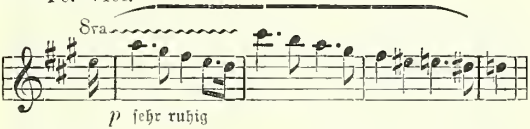




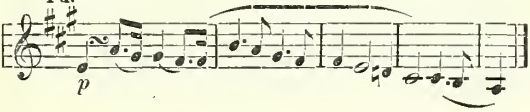
1b.



1c. Viol.



1d.

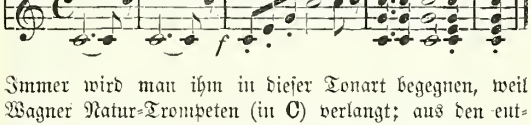


1a gibt die Vorstellung des Bildes in Tönen. Mehr und mehr scheint sich alles zu festen Abrissen zu kristallisieren. Im 13. Takt sinkt, auf dem Gralmotiv modulierend, die Darstellung wieder zum pianissimo herab. Der Eindruck des geschauten Wunders erfüllt uns mit ehrfurchtsvollem Grauen, er teilt sich den Herzen mit, die mehr und mehr von seinem Zauber umstrickt und angefüllt werden, so daß sie allmählich in der Sphärenharmonie mitklingen. 1b zeigt die Einwirkung des Gral, die bald wonnigen Schmerz, bald schauernd selige Lust in der Brust des Schauenden erweckt. Immer nachhaltiger geben wir uns dem Zauber hin, den die Erscheinung ausströmt. Gewaltig schwillt das Gralmotiv (1a) an, in anbetender Vernichtung (Takt 50) sinkt der reine Mensch nieder. In brausendem fortissimo nimmt das volle Orchester Thema 1a auf: Die Engelschar ist auf Erden angelangt, der Gral gießt seinen Segen aus und weiht die Frommen zu Rittern seines Dienstes. Das ist die unmittelbare Nähe des Allerbarmers, wie wir sie auch später (I. Akt, 3. Szene) in dem feierlichen Gebete des Königs („Mein Herr und Gott, nun ruf' ich dich!") wiedererkennen. Nur wenige Augenblicke gewahren wir das helle Aufleuchten des Grals in nächster Nähe. Dann dämpfen sich schnell die Flammen zu milderem Glanze ab (Beispiel 1c), der Abendhauch unsäglichster Wonne und Rührung (1d) verbreitet sich über die Erde. Ferner und immer ferner zeigt sich die heilige Schar den entrückten und vom Glanze geblendeten Menschen, in deren treuer Hut der Gral verblieb. Die feierlichen pianissimo-Akkorde der Einleitung repräsentieren wieder das helle Licht blauen Himmelsäthers. Dort in jenen Höhen verschwand die Erscheinung. Leise ihr nachtönend steht am Schlusse des Vorspiels (wiederum geteilte Violinen in hoher Lage) das Gralmotiv (1a).

Otto Neitzel macht darauf aufmerksam, wie weit die von Wagner diesem Tonstücke beigegebene, programmatische Erklärung davon entfernt ist, der musikalischen Form Zwang anzutun, und daß die moderne Musik kaum ein zweites, formell so abgerundetes Tonstück aufzuweisen hat. Er zieht dann eine sehr interessante Parallele zwischen dem „Lohengrin" und dem in den gleichen Maßen aufgebauten „Tristan"-Vorspiel: „Hier die Beseligung der ganzen Menschheit durch das Heiligtum, dort die Berauschung eines von Sehnsucht durchglühten Paares durch die Liebe, in beiden Fällen eine schrittweise sich vollziehende Steigerung, auf welche hier in dem Abschied des Heilsboten (oder, um auf dem Boden des Dramas zu bleiben, des Gralsritters), dort in der Todessehnsucht der Liebenden ein schneller Abstieg folgt: ‚Erkennt ihr ihn, dann muß er von euch ziehn'; eine zyklische Form mit dem Höhe- und Wendepunkt nahe am Schluß wie im Drama selbst, der langgestreckten Meereswoge vergleichbar, die allmählich anwächst, um schnell in sich zusammenzusinken — ein Drama im kleinen."

Den ersten Aufzug leitet ein lebhaft gehaltenes Zwischenspiel ein, das sich schnell von A- nach C-Dur wendet. Der Königsruf erklingt:

2. Ziemlich lebhaft.

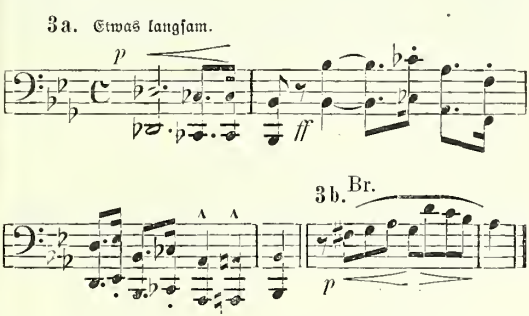


Immer wird man ihm in dieser Tonart begegnen, weil Wagner Natur-Trompeten (in C) verlangt; aus den entlegensten Harmonien findet der Tondichter den Weg hierher zurück. Die Einleitung mit ihren Synkopen entwirft ein lebensvolles Bild von dem bunten, farbenprächtigen Getriebe

auf der Aue an der Schelde, wo sich die Grafen, Edlen, Reisige und das Volk um den König geschart haben, ihm zu huldigen. Gleich hier fällt uns die absolute Harmonie zwischen Musik und Dichtung auf. „Der Gesang ist", wie Neitzel zutreffend kommentiert, „überall der Deklamation entsprossen: Sprechgesang. Aber im selben Maße, in welchem das Wort von der Empfindung des Sprechenden getragen wird, sie gleichsam ‚auslöst', nimmt die melodische Linie an Schönheit und Rundung zu. In gleicher Weise wechselt das Orchester zwischen dem einfachen Akkord, der die allgemeine Grundstimmung angibt, zwischen Passagen, die bald dem Dreiklang, bald der Tonleiter entnommen sind und eine äußere Bewegung andeuten — und den ausdrucksvollsten Schilderungen geheimen Seelenlebens." — Die Absicht Wagners, die Musik in ihrer neuen, tondramatisch-logischen Anwendung in gleicher Weise rein äußerlich schildernden, wie psychisch vertieften Hergängen derart dienstbar zu machen, daß eine unlösliche Verschmelzung von Ton und Wort stattfindet, ist hier auf das glücklichste und mit höchster Sinnfälligkeit durchgeführt.

Die Ansprache König Heinrichs klingt markig, in strotzender Kraft und gesundem Selbstbewußtsein; die Orchesterinterjektionen in den fanfarenartig gehaltenen Triolen weisen auf das Ritterliche der Person und des ganzen szenischen Bildes, wie auch auf den Inhalt seiner Worte hin: Gerüstet steht das Reich, die Ungarn, des Vaterlandes grimme Feinde, gebührend zu empfangen. Im weiteren Verlaufe nimmt die Ansprache bei Berührung der Zwietracht unter den brabantischen Edlen die freie Form des Sprechgesanges an. — Die Erwiderung Friedrichs von Telramund bringt zwei charakteristische Motive: Das des finsteren Trotzes bei der Erhebung der falschen Anklage gegen Elsa wegen Brudermords (3^a) und das Motiv zunehmender Erregung (3^b)

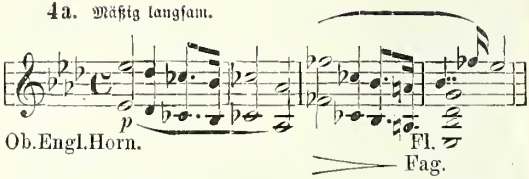
gegenüber den Einwendungen, die der König und die Edlen angesichts der schweren Beschuldigung eines reinen Mädchens vorbringen:



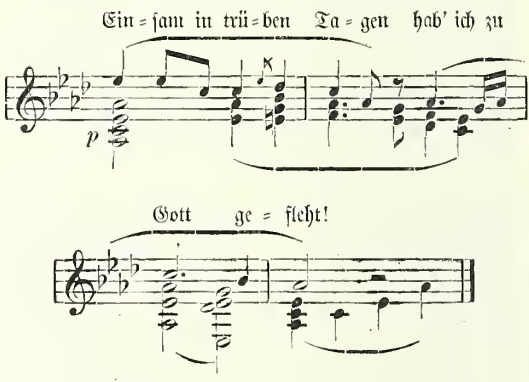
Dem Ruf an die Beklagte geht die Königsfanfare (2) der Heerhornbläser voraus. Die in die Rede des Königs und des Heerrufers eingestreuten Zweiunddreißigstelläufe geben Kunde von der Erregung durch Telramunds Worte und dem festen Willen, hier die Wahrheit durch Richterspruch zu finden.

Die schwer Bezichtigte naht. Stimmungsvoll weiß Wagner in Tönen eine Unschuld auszumalen, die keine Kunst der Mimik so überzeugend darzustellen vermag. Traurig klagend stimmen Oboe und Englischhorn das Motiv 4^a an. Es kristallisiert sich um Elsas Unschuld, die fest an ihre Rechtfertigung glaubt; es deutet auch an, wer ihr Rettung sendet. Man vergleiche Motiv 4^a mit 1^b (wonniger Schmerz und selige Lust im Angesicht des nahenden Gral), um unschwer die nahe Verwandtschaft zu erkennen:

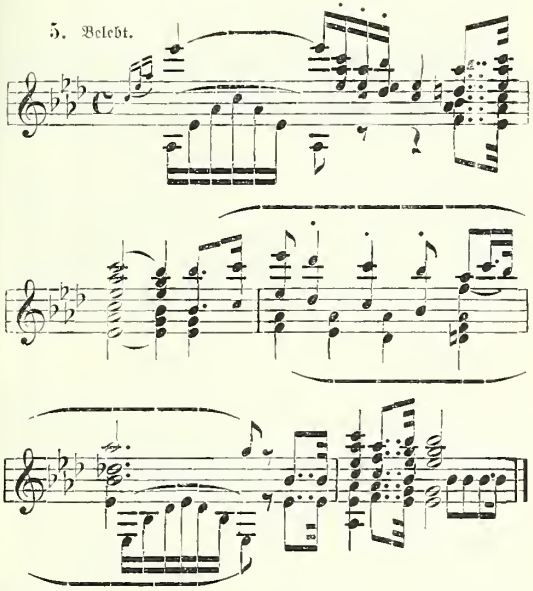
4a. Mäßig langsam.



4b. Langsam.

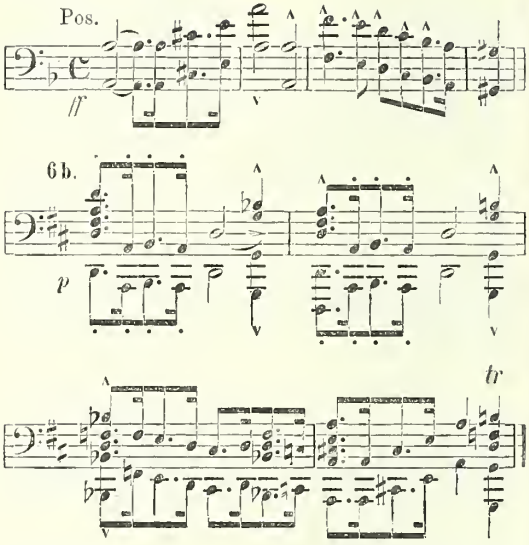


Während Elsa auf des Königs Fragen schweigt, redet 4^a für sie als Zeuge ihrer Unschuld. Dann beginnt sie, wie entrückt, mit der Schilderung der Traumvision (4^b), die sich mehr und mehr belebt. Vor: „In lichter Waffen Scheine ein Ritter nahte da" steht das Gralmotiv (1^a) als Vorgänger des ihm auf dem Fuße folgenden, aus seinen Harmonien abgeleiteten Lohengrin-Motivs:



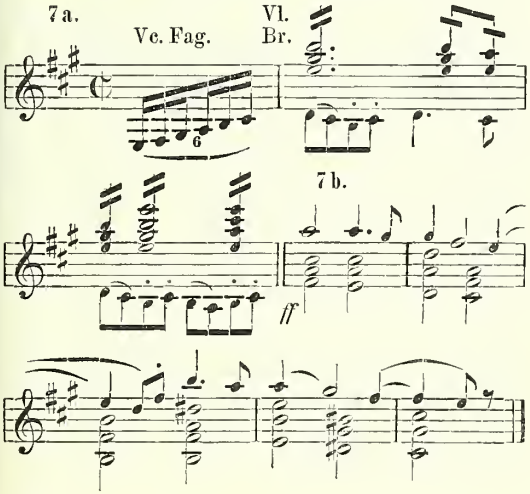
Lohengrin ist das Werkzeug des Grals, er ist dessen in die Tat umgesetzter Wille. So werden sich die Beziehungen der beiden Themen zueinander leicht verstehen lassen. Auch die musikalische Psychologie arbeitet bei Wagner überall mit minutiöser Genauigkeit. Man schreitet nunmehr zur Bestellung des Gottesgerichts, dem im wesentlichen zwei Motive gelten: 6^a die feierliche Anordnung des Ordals durch den König, 6^b die Bestellung der Handlung unter Anwendung streng vorgeschriebenen Zeremoniells:

6a. Feierlich.



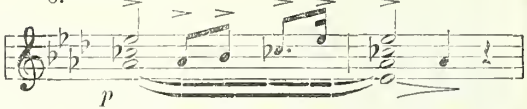
In 6a wird man unschwer den Königsruf (2) wiedererkennen; bestimmt doch der König selbst, indem er sein Schwert zieht und es vor sich in die Erde stößt, den Beginn des Gerichts. Zu außerordentlicher Wirkung sind hier die Gegensätze nebeneinander gestellt: das ernste Gepränge des ritterlich-religiösen Ritus, die spannungsvolle Erwartung des Volkes, die, als der Ruf der Heerhörner wiederholt verhallt, in düstere Resignation übergeht, daneben Elsas gläubiges Gemüt, das fest auf Gott und seine Verheißung vertraut, trotzdem sich die Angst an ihr emporrankt, als das

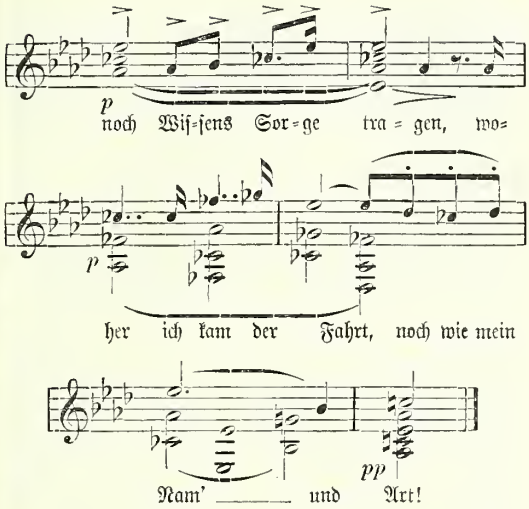
ersehnte Zeichen nicht eintreten will (Telramund: „Gewahrt, ob ich sie fälschlich schalt!"). Den Höhepunkt erreicht die musikalische Situationsschilderung in dem rührend-inbrünstigen Gebete Elsas („Du trugest zu ihm meine Klage"), dem die plötzliche Wendung von der Finsternis zum strahlenden Lichte auf dem Fuße folgt. Wie flimmernder Glanz bricht im pianissimo das Lohengrin-Motiv (5) durch die Nacht des Zweifels, mit zauberischer Gewalt aller Herzen umstrickend. Der gottgesandte Ritter, im Nachen vom Schwan gezogen, ist sichtbar geworden; wie sich die Erregung (7a) der Menge mehr und mehr bemächtigt, wie sie zu jubelndem Entzücken (7b) anschwillt, zeigen die beiden neben dem Lohengrin-Motiv (5) hier herrschenden Weisen:



Erst mit dem Eintritt der musikalischen Wendung beim Übergang in diese dritte Szene kommt die meisterhafte Symmetrie des Baues und die wohlberechnete Verteilung der Farben bei ausgesprochener Ökonomie der Mittel ganz zum Bewußtsein. Dramatisch wie musikalisch muß da alles überraschen und zum Miterleben zwingen. Der Pulsschlag, vorher noch so gemessen, fast langsam und stockend, steigert sich zu fieberuder Lebhaftigkeit. Und als diese dann im ritardando diminuendo sich abdämpft, um spannungsvoller Erwartung für die erste menschliche Kundgebung der Wundererscheinung Platz zu machen, intoniert das Orchester leise die Harmonien des Gralmotivs. Auf ihrer charakteristischen Akkordfolge (A-Dur, Fis-Moll) ruht auch das Schwanen-Motiv, dem Lohengrin den gefiederten Freund entläßt. — Dann wendet sich die tönende Schilderung (Trompetenfanfaren bei der Huldigung Lohengrins vor dem König) dem Ausdruck ritterlichen Stolzes und kühner Kraft zu. Die Ansprache Lohengrins an Elsa, der er ja als rettender Gralsbote gegenübertritt, beherrschen wieder die Weisen des Motivs 1ª. Sehr bedeutungsvoll, ernst warnend, fast drohend, hebt sich aus dem Rahmen der zarten Klangfarben das Thema 8 als Bedingung Lohengrins hervor, unter der er einzig Elsa angehören darf:

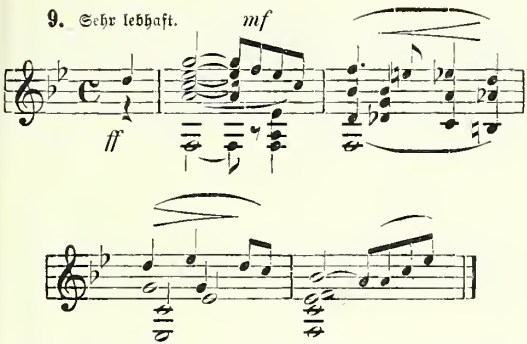
8. Langsam.





Dieſes Warnungs=Motiv iſt neben dem Lohengrin= (5) und dem Gralmotive (1ª) das wichtigſte der ganzen Oper, weil es die conditio sine qua non enthält, in deren ſpäterer Verletzung die Tragik des Ausgangs begründet iſt. Im düſteren As=Moll deutet es das Unheil an, das folgen wird, wenn Ungehorſam der Warnung begegnet. Seine Wiederholung einen halben Ton höher (A=moll) läßt es noch eindringlicher erklingen. Dann aber nach dem Gelübde Elſas, der das Liebesgeſtändnis Lohengrins folgt, verſchaffen ſich die Harmonien des Gralsthemas wieder Geltung. — Die Situation drängt zum Handeln. Ein Gottesgericht ward hier berufen; der fremde Ritter kam,

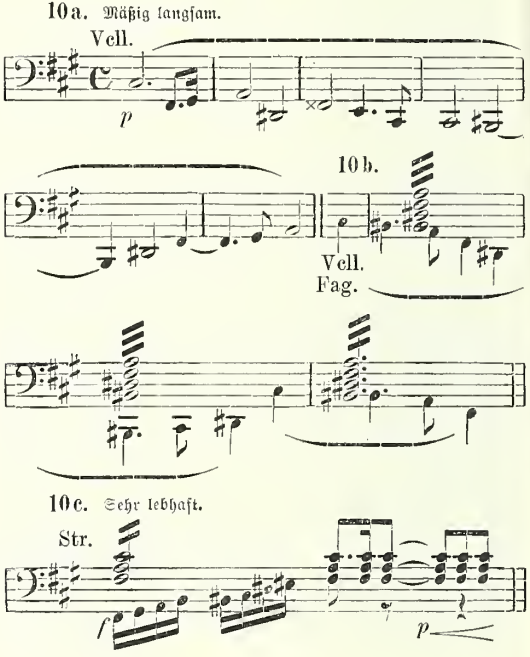
um sein Schwert mit dem des gefürchteten Telramund zu kreuzen und Elsas Unschuld darzutun. So wendet sich die Musik von neuem der Charakteristik und Detailschilderung zu. Lohengrins freies, männliches Wesen, gepaart mit höchstem persönlichen Mut und ritterlicher Ehrenhaftigkeit steht dem Trotz und der Tücke Telramunds (man beachte die synkopierten und punktierten Triolen des Beispiels 10c, die an das Motiv der Rachearbeit der Nibelungen erinnern) in scharfem Kontrast gegenüber. Trotz der Abmahnungen der Freunde besteht jener Trotz Friedrichs auf dem Zweikampfe, der nunmehr unter den gemessenen Klängen der Weise 6b von den brabantischen und sächsischen Edlen eingeleitet wird. Wie die reckenhaften Kräfte in beiden Kämpen sich regen, zeigen Zweiunddreißigstelläufe. — Das Gebet des Königs („Mein Herr und Gott, nun ruf' ich dich!") ist ein in sich abgeschlossener Satz von starker Wirkung. Seine isolierte Stellung und sein Charakter (auch mit dem Nachgesang aller Mannen) wird durch die Situation bestimmt. — Der Zweikampf ist musikalisch mit großer Prägnanz geschildert und gibt den Agierenden die genaue szenische Direktion. Beim Eintritt des sieghaften Lohengrin-Motivs (5) läßt die Regiebemerkung („hier streckt Lohengrin mit einem weitausgeholten Streiche Friedrich nieder") die Widersinnigkeit vieler Heldentenöre erkennen, die mit ihres Leibes Wucht und ihres Schildes Druck Telramund zu Boden wuchten. Ein Schwertstreich bringt die Entscheidung hier, wie auch im dritten Aufzuge, wo Lohengrin Friedrich tot niederstreckt. Die Zweiunddreißigstel deuten auf das Schwanken des Besiegten, die fortissimo abstürzenden Baßtriolen auf sein Zusammenbrechen hin. Noch einmal schwingt sich (Übergang zur dritten Szene) nunmehr der Schluß des Aufzuges zu freudigen Äußerungen auf. Elsas „O fänd' ich Jubelweisen, deinem Ruhme gleich!"



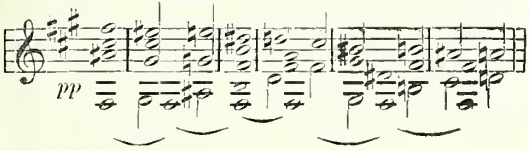
bildet die Grundlage für die stürmisch dahinbrausenden Schlußgesänge, denen sich auch Weise 7^{b} und das Lohengrin-Motiv untermischen. Was dort unter den Schauern des Wunders und seiner Erwartung halb verborgen glühte, loht nun zur hellen Flamme der Begeisterung empor, die mit ihrer leuchtenden und erwärmenden Kraft alle erfaßt hat. Als die Sachsen und Brabanter Lohengrin und Elsa auf den Schilden davontragen, sprechen glänzende Fanfaren das Nachwort zu dem Bilde ritterlichen Gepränges.

Im zweiten Aufzuge, namentlich in dessen erster Szene, zeigt das musikalische Kolorit eine vorwiegend düstere, leidenschaftdurchglühte Farbengebung. Das Böse setzt seine Ränke in die Tat um, — jenes Böse, das Lohengrin wohl niederwarf, nicht aber zertretend vernichtete: Ortrud und Telramund im nächtlichen Dunkel Rache sinnend! Es ist ein großzügig angelegtes Bild mit dem Gegensatz lichter Freude, wie sie von den Fenstern des Palas mit Kerzenschimmer und Trompetenfanfaren herabdringt. Ortrud fühlt, daß der Sturz des Gatten ihn im finsteren Trotze dem Bann-

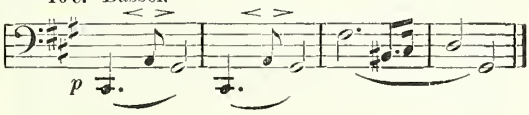
treise ihrer Zauber zu entreißen droht. So webt und spinnt sie in der nächtlichen Stille neue Netze, Friedrich zu umgarnen. Gar mächtig sind ihre Kräfte, unauslöschlich gegen alles Lichte und Glückliche ihr tiefer Haß; die Lust am Töten und Zerstören wird durch die Erniedrigung nur noch verstärkt. — Hier die fünf vorherrschenden Themen der ersten Szene:



10d. Mäßig langsam.



10e. Bassel.

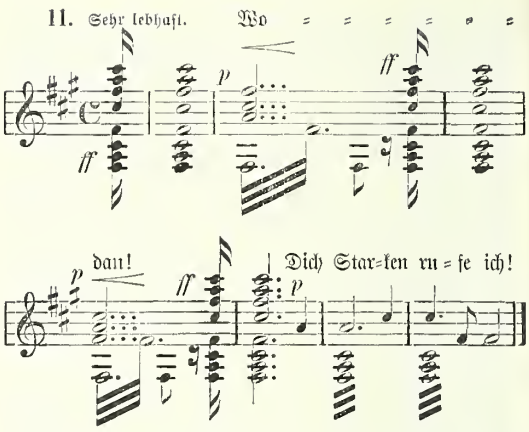


Das erste (10^a), ein ruhelos auf und nieder steigendes Motiv in den Violoncellen, eröffnet das kurze Vorspiel. Es ist die Weise des trügerischen Zaubers der Ortrud, mit dem sie die Welt und auch den Gatten zu täuschen, Bestehendes zu vernichten sucht. Der fremde Ritter ist für ihre List unerreichbar, nicht aber das Herz der unschuldigen Elsa. Wie sie vorgeht, zeigt sich bald; denn aus dem Zaubermotiv (10^a) tritt im 18. Takt die Warnung (8): „Nie sollst du mich befragen!“ in den zwei Halbperioden unterbrochen von 10^a hervor. Das ist die Stelle, an der sie mit ihren teuflischen Künsten einsetzen kann! Sie wird es; das Rachegefühl verleiht ihr die Kraft dazu. Daher folgt das Motiv der rastlos in ihr wühlenden Rache (10^b) auf dem Fuße. Und sollte sie in ihren Entschlüssen schwach werden, so sorgen die Jubelklänge der Trompeten aus dem Palas dafür, den wilden Haß zu steigern. Noch hat keines der beiden düster vor sich Hinbrütenden ein Wort gesprochen, und doch ließ die Musik in Gemeinschaft mit dem szenischen Bilde schon alles erkennen. Als Friedrich in herbem Trotze die Genossin seiner Schmach

auffordert, mit ihm vor Anbruch des jungen Tages diesen Platz zu verlassen, ist Ortruds Plan gefaßt. Dem trotzigen Ungestüm Telramunds, das in den synkopierten, schon aus dem ersten Aufzuge bekannten Triolen des Beispiels 10c Ausdruck findet, stellt sie die überlegene Ruhe ihrer kalten Diplomatie entgegen. Der Gegensatz bei: „Was macht dich in so wilder Klage doch vergeh'n?" wirkt mit der Macht des Grauens vor der dämonischen Gewalt dieser Frau. Unter starken Akzenten (vergl. Ortrud: „Gott?" — Friedrich: „Entsetzlich!") in der heftigen Rede und Gegenrede gewinnt ihre List allmählich wieder die Oberhand über den erregten, aber auch hierin weit offeneren Charakter des Mannes, der schnell seine Kräfte in Entrüstung und Verzweiflung vergeudet, während ihre teuflische Ökonomie sparsamer umgeht. So unterliegt er schließlich ihrer Überredungskunst. Die Ränkespinnerin hat mit 10d die Fäden ihres Netzes fest um ihn geschlungen (Telramund: „Du wilde Seherin, wie willst du doch geheimnisvoll den Geist mir neu berücken?"). Nun lenkt sie seine Aufmerksamkeit auf das Verbot des Ritters (8), das sich bedeutsam von dem unruhigen, düsteren Untergrunde abhebt („Ha, dann begriff ich sein Verbot!"). Von hier ab kann man an der strafferen Rhythmisierung im Orchester deutlich wahrnehmen, wie der Gedanke, einmal zum Leben erweckt, schnell Wurzel schlägt, emporrankt und den Entschluß neuer, vernichtender Tat gebiert. Mehr und mehr reift der Plan. Bei: „Ruhig und besonnen! So lehr' ich dich der Rache süße Wonnen!" zeigt das Drohmotiv (10e), daß Ortrud mit ihrer Rache bereits am Werke ist. Gilt's doch, keine Zeit zu verlieren! Furchtbar klingt von ihren Lippen die Äußerung: „Die ihr in süßem Schlaf verloren, wißt, daß für euch das Unheil wacht!" . . . Die erste Szene des zweiten Aufzugs kann als bislang reinster Typus drama-

tischer Musik im Schaffen Wagners gelten. Sie ist auch nach psychologischer Entwicklung, in der absoluten Verschmelzung von Dichtung und Musik, in der Einzelcharakteristik und der Ökonomie der Mittel von höchster Prägnanz. Alles wirkt stimmungsvoll, die einzelnen Momente im Fortschritt der inneren Logik sind mit einer Klarheit musikalisch gekennzeichnet, die nicht einen Augenblick über das Stadium des fortschreitenden Werdens trügt. Es zeigt sich mit unabweisbarer Klarheit, daß dichterische und tönende Idee zugleich miteinander entstanden sind, daß eine die andere bedingt hat. Eine spätere Verschmelzung zu solch' unlöslicher Gemeinschaft wäre schon organisch undenkbar; es besteht eine einzige Möglichkeit, zu ihr zu gelangen: durch die Gleichzeitigkeit der dichterischen und musikalischen Eingebung.

Das düstere Bild (Fis-Moll) weicht einem freundlicheren (B-Dur). Mit der auch den Einzug Elsas zum Münster begleitenden Weise (13b) leitet die Klarinette den innigen Gesang ein, in dem ein übervolles Menschenherz der stillen Nacht seine Seligkeit anvertraut. Jäh in As-moll (als Tonart des Warnungsmotivs [8]) unterbricht Ortrud den Gesang durch ihren Anruf. Wie sie schmeichelnd zu betören weiß, zeigt sich schon bei: „In ferner Einsamkeit des Waldes" mit den geschmeidigen Achteln, die man mit den Windungen der Schlange vergleichen kann, noch mehr bei Ortruds Frage: „Was tat ich dir?" Elsas aufrichtiges Erstaunen versinnbildlicht („Um Gott, was klagest du mich an?") der Sechzehntellauf. Dämonisch-groß zeigt sich die Musik wieder in dem Triumphgesange der Zauberin: „Entweihte Götter," der nach Elsas Abgang vom Söller den mühsam verhaltenen Haß zum Ausdruck bringt und in dem wilden Rachejubel an die heidnischen Götter gipfelt:

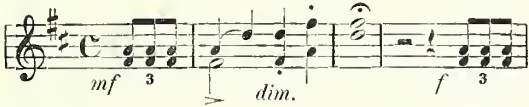


Als Beispiel für die musikalische Illustrierung sei dann auf den Eintritt Elsas hingewiesen: Helles Licht durchdringt das Dunkel! Aus düsterem Fis-Moll der freundliche Übergang in die plötzlich einsetzende G-Dur-Tonart, das erleichterte Aufatmen nach Minuten bangen Zitterns! So bringt die Oper namentlich in ihren reichen gegensätzlichen Wendungen eine Fülle des Schönen und Charakteristischen. — Weiter fällt in der Unterredung zwischen Ortrud und Elsa die wirksame Verwendung ihres Rachemotivs (11^b „zu blind nicht deinem Glück zu trau'n") und der Warnung Lohengrins (8) auf. Zwar siegt zunächst noch das feste Vertrauen Elsas zu dem Geliebten (die wundervolle Kantilene nach: „Es gibt ein Glück, das ohne Reu'!"); aber die Saat des Mißtrauens ist gesät, das Drohmotiv (10^e) und das Trotzmotiv (10^c), zu dem Telramund den

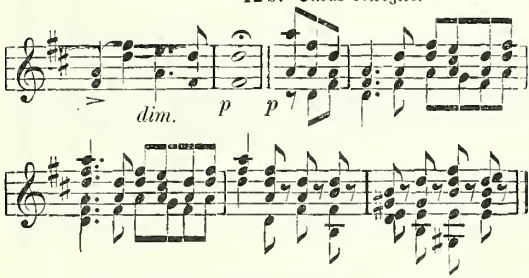
Abziehenden seine Wünsche nachsendet, beschließt die zweite Szene mit bedeutungsvollem Hinweis auf das Kommende.

Und nun nach diesem Bilde der Nacht in Natur und Menschenherzen der anbrechende, lichte Tag, nach dessen Schimmer man ein unwillkürliches Sehnen empfindet, um von den Schatten, welche die Seele bang bedrückten, erlöst zu sein! Allmählich erwacht das Leben. Die Türmer blasen den Morgenweckruf (12a) und erhalten von den anderen Stellen Antwort; das geschäftige Treiben auf dem Burghofe beginnt (die vom pp zum ff sich steigernde Achtelbewegung), die Mannen ziehen herein mit ihrem frischen Liede („In Früh'n versammelt uns der Ruf," Beispiel 12b).

12a. Mäßig bewegt.



12b. Etwas bewegter.

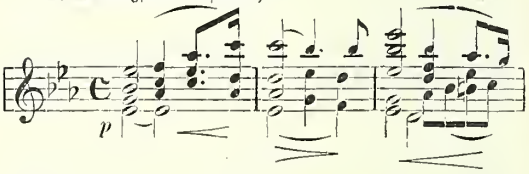


Hier finden sich auch die punktierten Achtel des ersten Aufzugs wieder, die das Tatkräftige und Lebensvolle im Handeln und Sichgeben der brabantischen Edlen darstellen.

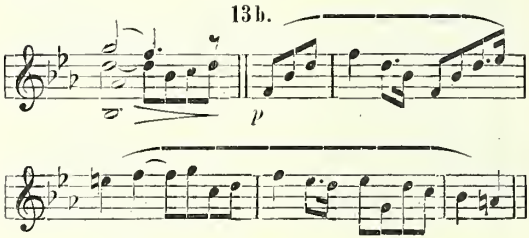
Ein farbenfrohes glänzendes Bild, über das nur flüchtig bei der Acht-Verkündigung durch den Heerrufer und im sich anschließenden Chore Schatten huschen. Der ersten Kundgebung Lohengrins an seine Brabanter geht das Gralmotiv voraus. Der Musik fällt hier eine wesentlich leichtere Aufgabe zu, indem sie Mittlerin rein äußerlicher Hergänge wird. Charakteristisch gehalten ist die kurze Episode zwischen Telramund und den vier brabantischen Edlen.

Der Zug der Frauen mit Elsa naht. Die erregte Diktion weicht der feierlichen und weihevollen. Die ungemein melodischen Themen der Brautzugsmusik sind folgende:

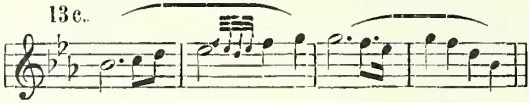
13a. Langsam und feierlich.



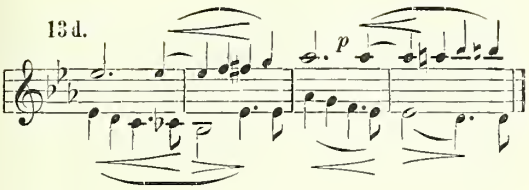
13b.



13c.



13 d.



Ihre Bedeutung läßt sich unschwer erkennen: Während 13ª sich der Schilderung der allgemeinen Stimmung zuwendet, zeigen 13ᵇ und 13ᶜ die Liebenden in ihrem gesteigerten Glücksaffekte, endlich 13ᵈ das Sehnen nach der Gemeinsamkeit des Lebens. Zu 13ᵇ stimmt der Chor der Mannen ein: „Gesegnet soll sie schreiten, die lang in Demut litt!“ an, zu 13ᶜ: „Sie naht, die Engelgleiche, von keuscher Glut entbrannt!“ — Unmittelbar neben der empfindungsvollen Lyrik dieser Einleitung steht die Tragik der vierten Szene, in der Ortrud und Friedrich von Telramund versuchen, noch im letzten Augenblicke die Trauung durch Aufwiegelung des Volkes und Verdächtigung Lohengrins bei Elsa zu vereiteln. Die musikalische Sprache wird sehr lebhaft, die Leidenschaftlichkeit Ortruds, die anwächst, je mehr sie ihre Ohnmacht erkennt, reißt auch Elsa aus ihrer Reserve zu energischem Einspruch gegen die Verunglimpfung des Geliebten und zu einem ekstatischen Lobe seiner über jeder Verdächtigung stehenden Reinheit. Die auf allgemeine musikalische Charakteristik abzielende Darstellung schließt sich der bewegten Handlung durchaus an. Spezielle Hinweise sind in dem vierten Auftritte auch weniger enthalten: Anklänge an das Warnungsmotiv (8), an das Gottesgericht mit seinem Urteil, das jede Entstellung durch Haß und Rache von sich abweist. Und doch ist Elsa der weit

überlegenen Ortrud für die Dauer nicht gewachsen. Schon neigt sich die Wage zugunsten der Zauberin, als Lohengrin an der Seite des Königs noch zu rechter Zeit in die Handlung eingreift.

Sein Motiv (5, „Heil dem Schützer von Brabant") empfängt ihn. Elsa ist ihm in höchster Erregtheit entgegengeeilt und hat sich an seine Brust geworfen. Mag sie auch die heimliche Verdächtigung des Mannes mit Gleichmut ertragen, so hat doch die öffentliche Schändung seiner Ehre, der sie machtlos gegenüberstand, ihr Blut in Wallung gebracht — auch in ihr Herz von neuem einen Tropfen jenes unseligen Mißtrauens geträufelt, das ein junges Glück zu zerstören bestimmt ist. Der Schmerz zittert in der ausdrucksvollen Weise der Oboe nach. Lohengrin nimmt bei der Abweisung Ortruds deren Zaubermotiv (10^a) auf; sein Blick sieht klar und erkennt die Fäden, die teuflische Kunst um dieses reine Herz schlingt. Der kurze, feierliche Zwischensatz bereitet den gemeinsamen Eintritt in das Gotteshaus vor, als Telramund sich dem Zuge entgegenstellt. Man beachte, wie hier in der Begleitmusik das Brutale, Gewaltsame seines Dazwischentretens charakteristischen Ausdruck findet. Die wuchtig absteigenden Oktaven der Posaunen und Bässe, der Ausdruck wilden Trotzes (13^c, die synkopierten Triolen) zeigen ihn im Dienste Ortruds fast so willenlos, wie Kundry im Dienste Klingsors. Lohengrins Antwort begleitet das sieghafte fanfarenartige Motiv aus dem ersten Aufzuge vor der Anordnung des Gottesgerichts. Ist er doch über alle Verdächtigung erhaben durch seine heilige Sendung. Wohl aber gewahrt er Elsa erbeben. Düster hören wir im Orchester das Warnungsthema (8). Wird sie das Frageverbot für die Dauer achten? Wieder tritt als Gegensatz der laute Jubel der Edlen und des Volkes dazwischen, die sich ihre Sympathien für einen Mann wie den fremden

Ritter, der an des Königs Seite steht und seines Schwertes Kraft bewies, durch eine gefallene Größe nicht nehmen lassen. Der abwechslungsreiche Abschnitt dient indessen dem Tondichter nur dazu, den letzten Annäherungsversuch Telramunds an Elsa, die er im Gedränge flüsternd zu überreden sucht, bedeutungsvoll hervorzuheben. Das ruhelos auf und nieder wogende Rachemotiv (10b) tritt wieder voll in Aktion. Als Lohengrin den Vorfall bemerkt und eingreift, ist es schon zu spät. Und wenn Elsa auch in ihrer augenblicklichen Freude über die Befreiung von den Einflüsterungen rachesüchtiger Zweifler Lohengrin ihres Zutrauens versichert, so fühlen wir doch aus dem Eingang ihres Gesanges; „Mein Retter, der mir Heil gebracht!" und aus dem Tremolo (pp) auf den verminderten Harmonien heraus, daß ihre Rede im Widerspruch zur Stimme des Herzens steht.

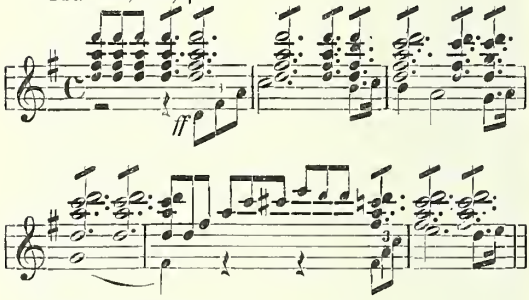
Ein großer Fehler der Regie ist es, an den beiden Schlußszenen des zweiten Aufzuges irgendeine Kürzung vorzunehmen (in dieser Hinsicht wird leider sehr viel gesündigt); denn hier ruht die psychologische Begründung für die Haltung Elsas im Beginn des dritten Aufzugs Lohengrin gegenüber, ohne diese Details erscheint der Bruch ihres Gelübdes unmotiviert, lediglich einer exzentrischen weiblichen Neugierde und Rechthaberei entsprungen. Hat sie doch noch am Schlusse der zweiten Szene Ortruds Verdacht so sicher und überzeugt abgewiesen. Daß es aber die Feinde wagen, hier vor König, Edlen und Volk, im Angesichte Gottes ihre Beschuldigungen zu wiederholen und mit ihnen hindernd in die Trauungszeremonie einzugreifen, das muß sie stark erschüttern und zu Bedenken veranlassen. Je mehr daher Elsa als Spielball der erregten Leidenschaften erscheint, je mehr sie zwischen den Polen gegensätzlicher menschlicher Empfindungen hin und her geschleudert wird, um in

solchem Dilemma sich selbst zu verlieren und in einen Zustand nervöser Überreiztheit zu geraten, um so natürlicher wird sich das späterhin Folgende aus der Schwäche ihres weiblichen Naturells erklären lassen.

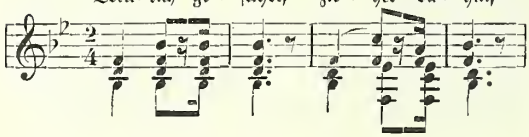
Der Aufzug schließt mit der Weise des Münstereinzugs (13a), der sich Fanfaren der Heerhornbläser auf dem Söller, dem Palas und von den Türmen anreihen. Die drohende Geste Ortruds begleitet (ff Posaunen) das Warnungsmotiv (8). —

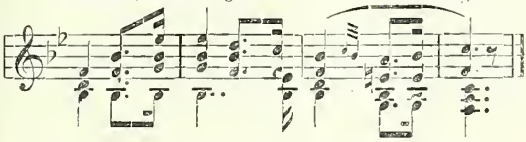
Die Einleitungsmusik zum dritten Aufzuge schildert das prächtige Hochzeitsfest (14a), das in den Brautchor (14b) überlenkt, mit dem die Gäste die Neuvermählten ihrer Häuslichkeit und ehelichen Gemeinschaft entgegenführen.

14a. Sehr lebhaft.



14b. Mäßig bewegt.

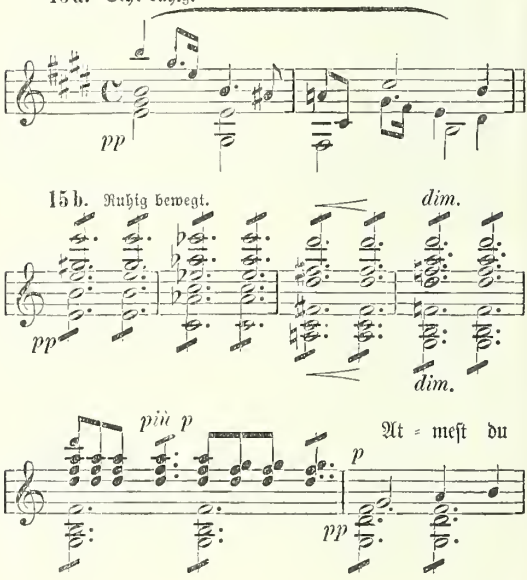




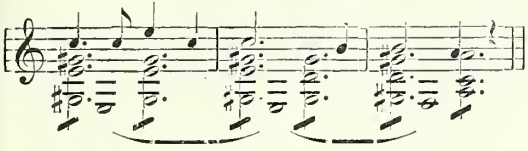
Da ist alles Jubel und Freude. In 14ª schlagen die Wogen festlicher Stimmung hoch; der aufmerksame Betrachter wird aus einem Vergleiche dieser Musik in ihrer Fortspinnung mit den Motiven 7ª und 7ᵇ bei Ankunft Lohengrins die Ähnlichkeit der Grundstimmung feststellen können. Man feiert ebenso die Vermählung, wie den Einzug des neuen Schützers von Brabant, den in schwerer Zeit des Himmels Fügung so glückverheißend entsandte. — Der Brautchor (14ᵇ) mit seinem von B= in das strahlende D=Dur übergehenden Trio („Wie Gott euch selig weihte") atmet jene trauliche Beschaulichkeit, wie sie an der Schwelle eines neuen Lebensglücks die Gewißheit des Besitzes zur Folge haben muß.

Die zweite Szene, die mit dem Liebeszwiegesang beginnt und von deren ergreifender Schönheit schon Liszt sich ganz hingerissen fühlte, ist, wie Neitzel treffend bemerkt, „fraglos den unvergänglichen Denkmälern dramatischer Musik beizuzählen. Kein Wort zuviel und keine Note, die nicht vollkommen zum Worte paßte und mit ihm zu unlösbarer Harmonie verschmölze. Der Reiz und die natürliche Anmut der Erfindung hält der duftigen Instrumentierung die Wage. Die Einschnitte in der großen, kühn geschwungenen Linie des Verlaufs, zuerst der Vergleich der Liebe mit den Düften des Gartens, dann die Mahnung an den Vertrauensbeweis, weiter Elsas Halluzinationen bewirken eine stete Steigerung. Friedrichs Eindringen und

seine Überwindung gehen wohl in etwas überstürzter und jäher Weise vor sich, doch bildet dieser Vorgang anderseits das letzte Kettenglied im tragischen Verhängnis des Helden, seines Glückes Ende scheint um so unabwendbarer." — Was die zur Verwendung gelangenden neuen Motive und Themen anlangt, so gelten sie im Anfang der Schilderung des Liebesglücks (15^{a-b}), weiter der Warnung (15^{c-d}), endlich dem Treubruch Elsas (15^{e}) und der ihm folgenden dumpfen Zerknirschung (15^{f}):

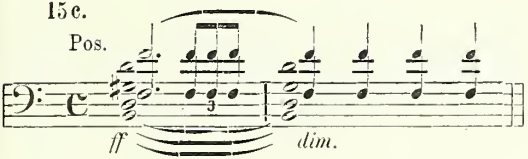


nicht mit mir die ſü = ßen Düf = te?



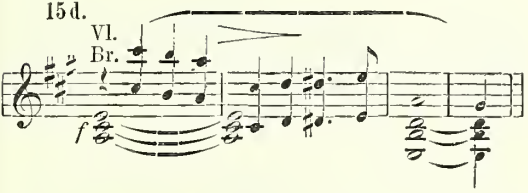
15c.

Pos.



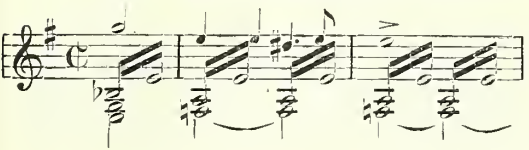
15d.

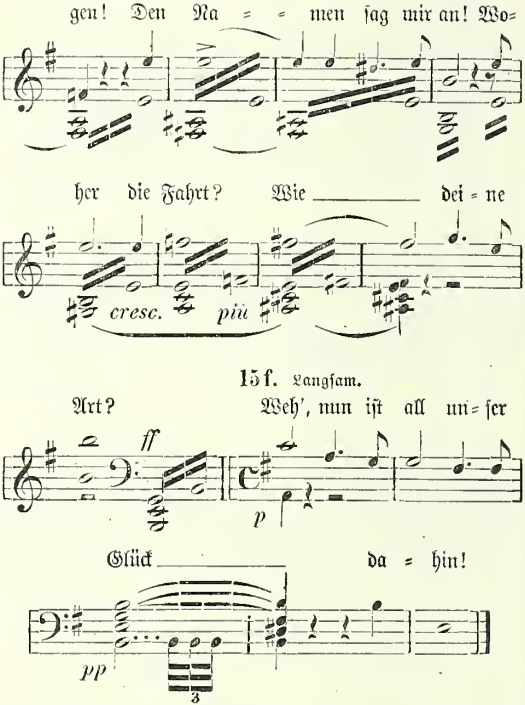
Vl.
Br.



15e. Schnell.

. Hör! was ich dich muß fra = = =





Das Liebesmotiv 15ª setzt ein nach den Worten Lohengrins: „Zum erstenmal allein, seit wir uns sah'n!“ Es schildert das reine, ungetrübte und auch noch ungefährdete Glück gegenseitigen Besitzes, wie es in dem innig-ekstatischen Rufe:

„Elsa, mein Weib!“ seinen Höhepunkt findet. Die Weise spinnt sich durch den ersten Teil des Zwiegesangs unabläßig fort mit ihrem blühenden Wohllaut. Als Elsa ihres verheißungsvollen Traums gedenkt, mischt sich auch das Lohengrinmotiv (5) mit ein. Die Erinnerung aber bringt jene innere Unruhe, die, dank der Drohung Ortruds und Telramunds, an der Beständigkeit des augenblicklichen Glücks zweifelt und in sich steigerndem Drange dem verbotenen Ziele zustrebt. Die musikalische Darstellung wendet sich daher (Elsa: „Wie süß mein Name deinem Mund entgleitet!“) von 15a ab und findet nach kurzem Suchen den Übergang zu dem schönheitsvoll ausströmenden Liebesgesange Lohengrins (15b), der die Sinne umschmeichelt und schlimme Gedanken, die auf der Seele Grund ruhen, zum Schweigen bringt. In seiner Schlußwendung greift er indessen wieder auf die Vergangenheit zurück, als Lohengrin der schwer Beschuldigten zu Hilfe kam, und muß damit in der fieberisch erregten Elsa neue Zweifel heraufbeschwören. Von: „Ach, könnt' ich deiner wert erscheinen“ gewinnt eine unruhevolle Stimmung immer mehr die Oberhand. Bei: „Wär' das Geheimnis so geartet“ erscheint bereits das Warnungsmotiv (8), dem Elsa mit gereiztem, zähem Trotze begegnet. Sind doch die Schatten, die vor ihr aufsteigen und das Liebesgefühl bedrohen, von immer schreckhafterer und beängstigenderer Gestalt. Zum erstenmal (Lohengrin: „Höchstes Vertrau'n hast du mir schon zu danken“) ergeht die Mahnung des Geliebten (15c) an Elsa, der sich Motiv 15d als Ausdruck liebender Annäherung („An meine Brust, du Süße, Reine!“) anschließt. So steigert sich die musikalische Darstellung mit der zunehmenden, ins Krankhafte sich verlierenden Erregung Elsas. Sie glaubt an den Zauber, den ihr berechnende Täuschung vorspiegelt, und sanfte Abwehr wie ernste Warnung durch Lohengrin ver-

mögen ihren weiblichen Eigensinn nicht zu überwinden, vielmehr nur für die Opposition zu schärfen. Das Rachemotiv Ortruds (10b) tritt die Herrschaft an, Elsas Gereiztheit artet in Halluzinationen aus. Sie sieht den Schwan vor sich, der ihr den Geliebten wieder zu entführen droht. Die Schwanenharmonien aus dem Gralmotiv (1a) erscheinen hier in bedrohlicher Gestalt im Orchester. Nach: „Gält es auch mein Leben zu wissen, wer du seist!“ reckt sich das Motiv des Frageverbots (8) in voller Größe empor. Zu spät! Umsonst der entsetzte Ausruf Lohengrins! Der Bruch des Gelübdes wird mit den Worten des Beispiels (15e) vollzogen; die verhängnisvolle Frage ist getan! — Ehe die beiden über die Tragweite des eben Geschehenen sich völlig klar werden, drängt ein neuer Zwischenfall die Situation auf ihren Höhepunkt — Telramunds Einbruch (die aufbrausenden Oktaven), sein Fall vom Schwertstreiche Lohengrins (abstürzender Lauf); dann Augenblicke tiefster Erschütterung und Resignation. Aus den dumpfen (pp) Schlägen der Pauke löst sich das Motiv des Ortrudzaubers (10a) düster klagend los. Diese Fäden waren fein gesponnen, sie fingen ein ahnungsloses Gemüt ein und zerstörten sein Glück völlig! Seelisch gebrochen faßt Lohengrin seine Empfindungen in die Worte zusammen: „Weh', nun ist all unser Glück dahin!“ (15f). Das im Orchester leise nachtönende Warnungsmotiv (8) deutet auf den Grund hin und läßt zugleich in seiner Trostlosigkeit erkennen, daß dieser Riß nie wieder zu heilen ist.

Heerhörner lösen die trauervoll ersterbende Weise 8 ab und beleben allmählich die ins Stocken geratene Aktion. In ihre markigen Klänge mischt sich das Gralmotiv (1a). Das anmutige Bild der zur Aue an der Schelde heranziehenden Heermassen begleiten lebensvolle Triolen, Trompetensignale von nah und fern. Immer bewegter wird

das szenische und musikalische Bild, um beim jubelnden Empfang des Königs durch die Mannen leuchtende Farben und Lichter aufzusetzen. Die Ansprache Heinrichs zeigt den kernigen Ton des ersten Aufzugs. — Unter einer dumpf erklingenden, trauermarschartigen Weise wird die Leiche Friedrichs von Telramund hereingetragen. Düstere Beklemmung legt sich auf die eben noch frohen Gemüter, die durch Elsas Auftreten zu den Klängen des Warnungsmotivs (8) noch erhöht wird. Zwar erweckt das Erscheinen Lohengrins (5) wieder frohe Begeisterung, doch drängen seine Erklärungen (skorzato-Akkorde des Blechs) die Hoffnungen schnell zurück. Ein Schauer der Betroffenheit (Zweiunddreißigstellauf der Violinen) durchrieselt alle. Zum Motive der Gottesgerichtsverkündung (6^a) berichtet er über die Freveltat Telramunds, die dieser mit dem Tode büßte. Dann wendet sich seine Anklage gegen Elsa. Die erstaunte Frage des Königs, wie das geschehen mochte, nimmt unwillkürlich die musikalische Wendung von Ortruds Zaubermotiv (10^a) auf.

Die Enthüllung Lohengrins über seine Abstammung und Sendung bewegt sich ausschließlich auf den Weisen des Gralmotivs. Die feierlichen Einleitungsakkorde des Vorspiels zeigen das „hellste Licht blauen Himmelsäthers". Heilige Verklärung leuchtet aus den entrückten Mienen Lohengrins, als er zu 1^a Kunde von der fernen Burg Monsalvat und ihren hehren Wundern gibt. Den Schluß: „Sein Ritter ich, bin Lohengrin genannt!" krönt das im fortissimo einsetzende, sehr schnell sich im ritardando abschwächende Lohengrinmotiv (5), das in das Motiv der Rührung (1^c und 1^d) übergeht, die sich der Menge bemächtigt und diese zur Äußerung veranlaßt („Hör' ich so seine höchste Art bewähren, entbrennt mein Aug' in heil'gen Wonnezähren!"). — Bis zum Erscheinen des Schwans auf

der Schelde, der als mahnender Bote des Grals von Lohengrin dessen Rückkehr verlangt, schildert die Musik in allmählich gesteigerter Lebhaftigkeit all' die Stimmungen, wie sie die neue, unerwartete Situation geschaffen hat, läßt aber auch immer deutlicher die Notwendigkeit der Fügung ins Unabänderliche erkennen; der fassungslosen Elsa gewährt die weitere Entwicklung den Einblick in die ganze Größe ihres Verlustes, für den sie allein die Verantwortung trägt. Der Anblick des Schwans (Gralsharmonien) gibt die traurige Gewißheit, daß die holde Lebensillusion unwiederbringlich dahin ist. Zur sich steigernden Aufregung der Menge hört man das Lohengrinmotiv im traurigen Moll; es leitet in die Schwanenakkorde über, zu denen Lohengrin, wie im ersten Aufzuge, innige Worte an den treuen Lenker des Nachens richtet. Tieferschütternd tönen im Orchester dem „Lebewohl!" an Elsa schwere Seufzer nach, wie sie nur mühsam sich der gequälten Brust entringen. — Um wie in einem Brennpunkte noch einmal alle Strahlen zu sammeln, rückt Wagner nunmehr Ortrud in den Vordergrund allgemeiner Beachtung. Das Böse siegt, wähnt sie, die beleidigten alten Götter rächen sich! Die Schilderung ihres dämonischen Charakters ist dieselbe, wie im zweiten Aufzuge („Entweihte Götter!"), man hört die synkopierten Triolen ihres Trotzmotivs (10c), in Violinen und Bratschen enthüllt der kurze Triller, der den Ausruf: „Fahr heim!" begleitet, ihre teuflische Schadenfreude. — Die Menge ist entsetzt über das Gebaren der verhaßten Frau. Selbst in Lohengrin kommt der Gedanke auf: Legt nicht Ortrud vor allem Volke den unglückseligen Gang der Ereignisse im Sinne ihres starren, alten Heidenglaubens als Sieg Wodans über den Gott der Christenheit aus, dem er mit der Schar der Gralsritter zu treuem Dienste sich weihte? So kann ihm der Gral auch die letzte Bitte, die sein verzichtendes,

gehorsames Herz ausspricht, nicht versagen und, in einem Wunder sich selbst offenbarend, muß er dem verlassenen Volke der Brabanter sein von Ortrud verzaubertes Oberhaupt wiedergeben! Das im pianissimo einsetzende Gralmotiv (1^a) schwillt jäh zum fortissimo an, während Lohengrin zu stummem Gebet in die Knie sinkt. Zu den sich weiter ausspinnenden Weisen des Themas erscheint als Bote die weiße Taube, an Stelle des Schwans taucht der totgeglaubte Gottfried von Brabant aus den Fluten der Schelde auf. — Von hier an bis zum Schlusse der Oper beherrscht ausschließlich das Lohengrin- mit dem Gralmotive die Situation. War es doch der Ritter, der beim Abschiede noch jenen lebenden Trost den Brabantern und seinem Weibe zurückschenkte. Wohl moduliert das Thema bei Elsas Ausrufe erregt von D-Dur über Fis-Dur und C-Moll nach A-Moll (hier bricht sie entseelt zusammen, als sie den Gatten in weiter Ferne noch einmal erblickt); aber die Musik wendet sich über B-Dur schnell dem strahlenden A-Dur wieder zu, in dem sie auf Thema 1^a ausklingt. —

Was ist der einzelne im Fluten des Lebensstromes, der ganze Völker auf seinem Rücken dahinträgt? Hier bleibt, trotzdem ein einzelner seine tragische Schuld mit dem Tode büßt, einem großen Volke und den nachkommenden Geschlechtern ein Schimmer jenes göttlichen Lichtes zurück, das die Bahn eines edlen Menschen mit ihrer Pilger- und Leidensfahrt vor der Einkehr in wonnige Einsamkeit hinterließ!

Inhalt.

Seite

1. Die Vorgeschichte des „Lohengrin“ 3
2. Die Handlung in „Lohengrin“ 42
3. Die „Lohengrin“-Musik 67

Auf holzfreies Papier gedruckt

Richard Wagner

Triſtan und Iſolde

Handlung in drei Aufzügen

Geſchichtlich, ſzeniſch und muſikaliſch analyſiert
mit zahlreichen Notenbeiſpielen

von

Max Chop

Verlag von Philipp Reclam jun. Leipzig

Holzfreies Papier

Druck von Philipp Reclam jun.

Leipzig

1. Die Vorgeschichte von „Tristan und Isolde".

Psychologisch besonders sich vertiefende Dinge regen den Bannkreis ihrer rein äußeren Umgebung meist wenig auf, weil sie fast ausschließlich dem Seelenleben sich zuwenden und von ihm alles zu erwarten haben. Weitaus am wenigsten mit irgendwelcher äußeren Spekulation liiert, sind sie der Ausdruck stillen Schaffens, dem das Geschaffene selbst Genüge tut und reichlichen Lohn bietet. Das gilt im besondern von Wagners „Tristan", über den sich der Meister in stiller Glückseligkeit beim Rückblick auf das Erreichte sagen konnte: „Ich habe das Gefühl, damit etwas recht Bedeutendes geleistet zu haben: jedenfalls ist dies Werk mehr Musik als alles, was ich zuvor gemacht." — Die Historiographie wird also bei diesem Werke ziemlich leer ausgehen, wenn sie nicht mit der Psychologie Hand in Hand schreitet und in dieser Gemeinschaft den Boden für das Verständnis des weitaus schwierigsten Werkes aller Bühnenliteratur, zugleich des Tondramas im besondern, ebnet.

Im „Epilogischen Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnen-Festspiels ‚Der Ring des Nibelungen' bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten,"*) finden sich einige wertvolle Auslassungen des Dichterkomponisten bei Gelegenheit eines Vergleiches des Liebespaares in „Tristan" mit Siegfried und Brünnhilde. Es heißt da: „Mit dem Entwurfe von ‚Tristan und Isolde'

*) Rich. Wagners Gesammelte Schriften, Bd. VI., S. 378.

war es mir, als entfernte ich mich selbst nicht eigentlich aus dem Kreise der durch meine Nibelungenarbeit mir erweckten dichterischen und mythischen Anschauungen. Der große Zusammenhang aller echten Mythen, wie er mir durch meine Studien aufgegangen war, hatte mich namentlich für die wundervollen Variationen hellsichtig gemacht, welche in diesem aufgedeckten Zusammenhange hervortreten. Eine solche trat mir mit entzückender Unverkennbarkeit in dem Verhältnisse Tristans zu Isolde, zusammengehalten mit dem Siegfrieds zu Brünnhilde, entgegen. Wie in den Sprachen durch Lautverschiebung aus demselben Worte zwei oft ganz verschieden dünkende Worte sich bilden, so waren auch, durch eine ähnliche Verschiebung oder Umstellung der Zeitmotive, aus diesem einen mythischen Verhältnisse zwei anscheinend verschiedenartige Verhältnisse entstanden. Die völlige Gleichheit dieser besteht darin, daß Tristan wie Siegfried das ihm nach dem Urgesetz bestimmte Weib, im Zwange einer Täuschung, welche diese seine Tat zu einer unfreien macht, für einen andern freit, und aus dem hieraus entstehenden Mißverhältnisse seinen Untergang findet. Während der Dichter des ‚Siegfried', den großen Zusammenhang des ganzen Nibelungen-Mythos vor allem festhaltend, nur den Untergang des Helden durch die Rache des mit ihm sich aufopfernden Weibes in das Auge fassen konnte, findet der Dichter des ‚Tristan' seinen Hauptstoff in der Darstellung der Liebesqual, welcher die beiden über ihr Verhältnis aufgeklärten Liebenden bis zu ihrem Tode verfallen sind. Hier ist nur breiter und deutlicher gefaßt, was auch dort unverkennbar sich ausspricht: der Tod durch Liebesnot, welche in der einseitig des Verhältnisses sich bewußten Brünnhilde zum Ausdruck gelangt. Was hier nur mit entscheidender Heftigkeit sich äußern konnte, wird dort zu einem unendlich mannigfaltigen Inhalte; und hierin lag für mich der Anreiz, diesen Stoff gerade jetzt auszuführen, nämlich als einen Ergänzungsakt des großen, ein ganzes Weltverhältnis umfassenden Nibelungen-Mythos."

Von der Architektonik des musikalischen Bau's plaudert Wagner in Briefen an Fr. Villot in Paris aus dem Herbst des Jahres 1860. Man vermag hier besonders die Klarheit der Selbstkritik, wie sie der Meister in so außerordentlich entwickeltem Maße besaß, zu erkennen. Er war sich der eigenartigen Stellung des „Tristan" und der Bedeutung dieses Dramas im Reigen seiner übrigen durchaus bewußt: „An dieses Werk erlaube ich mir die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen; nicht weil ich es nach meinem System geformt hatte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen, sondern weil ich hier endlich mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, daß ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte ... Glauben Sie mir, es gibt kein größeres Wohlgefühl, als diese vollkommenste Unbedenklichkeit des Künstlers beim Produzieren, die ich bei der Ausführung meines ‚Tristan' empfand. Sie ward mir vielleicht nur dadurch möglich, daß eine vorhergehende Periode der Reflexion mich ungefähr in der gleichen Weise gestärkt hatte, wie einst mein Lehrer durch Erlernung der schwierigsten kontrapunktischen Künste mich gestärkt zu haben behauptete, nämlich nicht für das Fugenschreiben, sondern für das, was man allein durch strenge Übung sich aneignet: Selbständigkeit, Sicherheit! — Mit voller Zuversicht versenkte ich mich bei der Komposition des ‚Tristan' nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge und gestaltete zaglos aus diesem intimsten Zentrum der Welt ihre äußere Form. — Im Gewebe der Worte und Verse dieses Werkes ist bereits die ganze Ausdehnung der Melodie vorgezeichnet, nämlich diese Melodie ist bereits dichterisch konstruiert; und bei diesem Verfahren muß eine bei weitem innigere Verschmelzung des Gedichtes mit der Musik zustande kommen, als bei dem früheren (wie es mich z. B. noch bei der Komposition des ‚Fliegenden Holländers' bestimmte); die Melodie und ihre

Form wird bei dieſem Verfahren vielmehr einem Reichtum und einer Unerſchöpflichkeit zugeführt, von denen man ſich ohne dasſelbe gar keine Vorſtellung machen konnte“ ... Im weſentlichen iſt alſo „Triſtan“ das Produkt der über alles Techniſche hinausgewachſenen, abſolut poetiſch-muſikaliſchen Kunſt, die Muſik in der Dichtung, umgekehrt die Dichtung in der Muſik vollſtändig aufgegangen, eins mit dem andern unlöslich verknüpft, beide in ihrer Vielgeſtaltigkeit genährt und geſpeiſt vom Quell des Freiheitsgefühls und einer unerſchöpflichen, geſtaltungsreichen Dichterphantaſie.

Bis zum Jahre 1904 war man im weſentlichen auf dieſe Aufzeichnungen angewieſen, denen das ſpäterhin noch anzuführende Schreiben Wagners an Redakteur Uhl in Wien und die Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld, den unvergleichlichen erſten Triſtan ſich hinzugeſellen, als die „Triſtan“-Geſchichte durch einen höchſt wertvollen Beitrag, die Veröffentlichung der Tagebuchblätter und Briefe Richard Wagners und Mathilde Weſendonks aus den Jahren 1853—1871 durch Profeſſor Wolfgang Golther,*) den Schwiegerſohn Richard Wagners, bereichert wurde. Vom rein menſchlichen Standpunkte bildet das Buch eine glänzende Rechtfertigung gegenüber den vielfach geäußerten Verdächtigungen, daß die Beziehungen zwiſchen Wagner und Mathilde nicht nur geiſtiger Art geweſen ſeien. Sie ſind es geweſen! Und das Sehnen nach dem Beſitze der Frau, die einem andern angehörte und niemals Wagner zu eigen werden konnte, gebar die — „Triſtan“-Stimmung. Jene außerordentliche Frau war es, der wir ausſchließlich das Meiſterdrama „Triſtan und Iſolde“ verdanken, deren Einfluß ſich auch auf die „Meiſterſinger von Nürnberg“, den „Ring des Nibelungen“ erſtreckte; wir erfahren, daß ſelbſt die „Parſifal“-Idee zuerſt mit der des „Triſtan“ verbunden war, von der ſie ſich am Karfreitag, den 10. April 1857, loslöſte und ſelbſtändig

*) Verlag von Alexander Duncker in Berlin.

geſtaltete. Damit wurde auch Friedrich Nietzſches Vorwurf bezüglich der im „Parſifal“ geäußerten Anſchauungen Wagners gegenſtandslos, und manche der auf dem bislang vorliegenden Material aufgebauten Kombinationen teilte das Schickſal der Nietzſcheſchen.

Wir müſſen uns mit dem außerordentlichen Buche, ſoweit es eben die Schickſale von „Triſtan und Iſolde“ berührt, noch etwas beſchäftigen.

Gegen Ende des Januar 1857 widmete Wagner das noch unvollendete Drama Mathilde Weſendonk. Hier das Widmungsgedicht:

Hochbeglückt,
ſchmerzentrückt,
frei und rein
ewig Dein —
was ſie ſich klagten
und verſagten,
Triſtan und Iſolde,
in keuſcher Töne Golde,
ihr Weinen und ihr Küſſen,
leg' ich zu Deinen Füßen;
daß ſie den Engel loben,
der mich ſo hoch erhoben!

Die Verſe ſprechen deutlich, ſie bedürfen keines Kommentars. Und doch erſcheint es angebracht, ihn für die zu geben, die, durch Gottfried von Straßburgs Triſtan-Dichtung beirrt, auch dem „Triſtan“ Richard Wagners das ſinnliche Moment unterzuſchieben geneigt ſind, das allerdings dort im Urpoem mit epiſcher Breite ſich geltend macht. Wagner geſtaltete den ganzen Stoff in ſeinem innerſten Weſen aus dem Drange tiefſter Herzensnot und der durch ſie gewonnenen Freiheit und Reinheit gänzlich um. Nicht eine Verherrlichung unerlaubter, ſinnlicher Liebe bedeutet dieſes Drama, vielmehr — früher geahnt, nun unwiderleglich feſtſtehend! — die Überwindung der Sinnlichkeit, die Loslöſung von irdiſchem Verlangen, vom Truge dieſer Welt, des frechen Tags mit

dem Sehnen nach der Nacht des Todes, nach einem andern, unkörperlichen Sein, in dem sich die Seelen liebend vereinigen dürfen, ohne ihre Zuneigung durch Wünsche aus der Welt körperlicher Erscheinungen getrübt zu sehen. Man versteht aus den beiden Lebensmomenten, dem realen wie dem ihm vorgeschobenen poetischen, daß die Zwei auf dieser Erde nie einander angehören durften und die unübersteigbaren Schranken des Sittengesetzes und des Ehrgefühls durchaus anerkennen, auch die sel'ge Liebestodweise: „So stürben wir, um ungetrennt, ewig einig, ohne End', ohn' Erwachen, ohn' Erbangen, namenlos in Lieb' umfangen, ganz uns selbst gegeben, der Liebe nur zu leben!" — Das ist doch für die Psychologie des „Tristan" von höchster Bedeutung! Und wenn wir die wichtigen Briefe erst jetzt nach dem Tode Mathilde Wesendonks*) empfangen, so wird ein jeder das Feingefühl verstehen können, das Lebende der Bekanntgabe solch diskreter und intimer Herzenspoesie nicht auszusetzen wagte. — Aus dem Jahre 1858 finden wir in dem Briefwechsel folgende Lebenssentenz Wagners: „Es ist eine Stimme in mir, die mit Sehnsucht nur nach Ruhe ruft, nach der Ruhe, die ich vor langen Jahren schon meinen ‚Fliegenden Holländer' sich ersehnen ließ. Es war die Sehnsucht — nach der Heimat — nicht nach üppigem Lebensgenuß. Ein treues, herrliches Weib nur konnte ihm diese Heimat erringen. Laß sich uns diesem schönen Tode weihen, der all' unser Sehnen und Begehren birgt und stillt! Laß uns selig dahinsterben mit ruhig verklärtem Blick und dem heiligen Lächeln schöner Überwindung! Und — keiner soll dann verlieren, wenn wir — siegen!" — Das ist der Verzicht, der im Sehnen seine Überwindung und Ruhe findet; als einziger Stimulus bleibt ihm die menschliche Hoffnung auf ein Ganzangehören in der Welt unkörperlichen Seins nach dem Tode! Das ist die echte, rechte „Tristan"-Stimmung,

*) Sie starb im August 1902, vierundsiebzig Jahre alt, in Dresden.

wie wir sie nunmehr nicht anders auslegen können, ohne uns eine Wahrheitswidrigkeit zuschulden kommen zu lassen.

Es lag in der ursprünglichen Absicht Wagners, in Tristan sich selbst zu schildern, bevor er Mathilde Wesendonck kennen und schätzen gelernt hatte — aber nur allgemein und in großen Abrissen. Es lag ein verwandtschaftlicher Zug in ihm und diesem vom Helden Tristan beseelten Stoffe. So schrieb er 1854 an Franz Liszt: „Da ich im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe, so will ich diesem schönsten aller Träume noch ein Denkmal setzen, in dem vom Anfang bis zum Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll." Damals ahnte er nicht, daß das Tristan-Motiv sein Lebensmotiv werden würde, daß jenes Holländer-Sehnen nach einem treuen Weibe und einer Heimat ihm vom Lebensschicksale so nahe der Erfüllungsmöglichkeit gerückt und doch nicht gestillt werden sollte. — Das Weiterschaffen am „Tristan" steht unter dem Stern der Seelenverwandtschaft zwischen Wagner und Mathilde, unter dem Einfluß, den die still verehrte Freundin auf den Tondichter gewonnen hatte. Es finden sich da Stellen in den Briefen vor, die zu bezeichnend sind, um unerwähnt zu bleiben: „Kind! Kind! Liebstes Kind! Das ist eine furchtbare Geschichte! Der Meister hat's einmal wieder gut gemacht! Soeben spielte ich mir die nun ausgearbeitete, fertige erste Hälfte meines Aktes (I) vor und mußte mir sagen, was sich einst der liebe Gott sagte, als er fand, daß alles gut war! Ich habe keinen Menschen, mich zu loben, gerade wie's dem lieben Gott damals — vor zirka sechstausend Jahren — ging, und so sagte ich mir denn unter anderm: Richard, du bist ein T.....ker!" — Niemand wird diese kindliche, selige Freude, wie sie förderndem Schaffen innewohnt, für Eitelkeit oder übertriebenes Selbstbewußtsein auslegen. Man muß es verstehen, wie ein schaffendes Genie in seinem Werke völlig aufgeht, nicht mehr sich selbst zu schauen wähnt, vielmehr nur die künstlerische, aus dem Leben gewonnene und vom Schönheits-

gesetze abgeklärte Offenbarung als heilige Kraft in sich wirken verspürt! Wie es jemanden haben muß, dem es des Herzens übervolles Maß in heller Schaffensfreude ausschütten darf, um nicht unter der Last erdrückt zu werden! So sind auch die folgenden Äußerungen aufzufassen: „Kind! Dieser ‚Tristan' wird etwas Furchtbares! Dieser letzte Akt ... So weit hat's noch mit mir kommen müssen!" ... „O, es wird tief und schön, und die erhabensten Wunder fügen sich so geschmeidig dem Sinn! So etwas habe ich denn doch noch nicht gemacht: aber ich gehe auch ganz in dieser Musik auf!" — Wie mußte Wagner die späteren, begeisterten Freunde des „Tristan" verstehen, wenn sie auf dieses Werk als der bedeutsamsten eines hinwiesen! Hatte er darin doch das Beste seines reichen Innern offenbart, in ihm des Lebens höchste Entsagung in Tönen durchlitten und jene geistige Freiheit errungen, deren er bedurfte, um im Dienste menschlicher Neigung das große künstlerische Ideal nicht aus den Augen zu verlieren.

So entstanden während der Zeit des zweiten schweizerischen Exils unter den Augen der teilnehmenden Frau auch „Rheingold", „Walküre", sowie Teile des „Siegfried" und „Parsifal". Der den Gral suchende Parsifal gesellt sich zum sterbenden Tristan; ein musikalisches Motiv („Wo find' ich dich, du heil'ger Gral?") wird uns aus jener Zeit in der Handschrift des Meisters überliefert. — Wie reich befruchtet sein Inneres war, und wie sehr das Bewußtsein dieses Reichtums seiner innern Welt ihn immer mehr von der äußern hinwegzog, wie er sich selbst frei von allen solchen äußerlichen Einflüssen gemacht hatte, das geht aus dem Resümee Wagners hervor: „Für meine Kunst habe ich immer weniger mehr die Welt nötig. Ich könnte, so lange die Gesundheit mir's erlaubt, immer fortarbeiten, wenn ich auch nie etwas davon aufgeführt hörte" ...

Nach diesem Ausfluge in die intimste Werkstatt des Menschen und Tonpoeten zurück zur geschichtlichen Darlegung!

Als Wagner mit den letzten Arbeiten zur „Walküre"

beschäftigt war, tauchte der Gedanke in ihm auf — es war dies um die Mitte der fünfziger Jahre! — Gottfried von Straßburgs unvollendete, epische Dichtung „Tristan und Isolt" dramatisch zu verwerten. Welche Einflüsse die Lebhaftigkeit des Wunsches und seiner Ausführung, die vor „Siegfried" zurücktreten mußte, steigerten, ist uns nunmehr ebenfalls bekannt. Natürlich war eine völlige Umarbeitung des Urpoems notwendig. Es möge hier zunächst eine kurze Inhaltsangabe des mittelhochdeutschen Epos Platz finden, der dann ein Vergleich mit den in der Wagnerschen Bearbeitung vollzogenen Änderungen (vergl. den zweiten Abschnitt) folgen wird; im übrigen verweisen wir bez. der Dichtung Gottfrieds von Straßburg auf die Übersetzung der Univ.-Bibliothek.*)

Riwalin, der König im Parmenierlande, hatte bei seinem Zuge zu Marke, dem König von Kurnewal und England, dessen schöne Schwester Blanscheflur kennen gelernt, zu der er alsbald in heftiger Liebe entbrannte. Als Riwalin in einem Feldzuge Marke unterstützte, wurde er schwer verwundet und halbtot nach Tintajole gebracht. Blanscheflur eilte, als Bettlerin verkleidet, an sein Krankenlager; ihrer aufopfernden Liebe gelang es, den König zu retten. Sie entfloh mit dem Geliebten in dessen Heimatland und wurde dort als seine Gattin ausgerufen. Allein Morgan, der Bruder Blanscheflurs, überfiel Riwalins Land. Der König vertraute sein Weib, das ein Kind von ihm unter dem Herzen trug, dem getreuen Marschall Rual il Foitenant an, der Blanscheflur nach Kastell Kanoël brachte. Dort gebar sie sterbend ein Söhnlein, während ihr Gatte im Kampfe gegen Morgan fiel. Rual verbreitete nun, um den Sprößling vor Morgans Nachstellungen zu schützen, das Gerücht, das Kind sei tot zur Welt gekommen, und legte dem Knaben den Namen Tristan bei, weil er in Trauer empfangen und in Trauer geboren sei. — Unter der Obhut der Pflegeeltern wuchs

*) „Tristan und Isolde". Übertragen von K. Pannier. Univ.-Bibliothek Nr. 4471—76.

Tristan heran, geistig und körperlich gleich gut erzogen, bis ihn im vierzehnten Lebensjahre norwegische Kaufleute entführten und aus Furcht vor dem Zorne der Götter in Kurnewal ans Land setzten. Dort fanden ihn Mannen des Königs Marke und brachten ihn aufs Schloß. Marke gefiel der schöne, tapfere Jüngling so gut, daß er ihn bald zu seinem Jägermeister ernannte und sich seiner in voller Zuneigung annahm. — Unterdessen war der treue Rual il Foitenant aufgebrochen, um den geraubten Pflegling zu suchen. Als er bettelnd durch die Marken zog, erfuhr er in Dänenland durch Pilger Tristans Aufenthalt und eilte nach Kurnewal, wo er den Vermißten fand und den König Marke über Tristans Abstammung aufklärte. Der Herrscher, sehr erfreut, den Sohn seiner geliebten Schwester vor sich zu sehen, ernannte ihn zum Ritter. Um den Vater zu rächen, zog nun Tristan mit Rual nach Parmenien in sein früheres väterliches Reich, stürzte den Usurpator Morgan vom Throne und gab das Land Rual als Lehen, selbst zum Oheim Marke zurückkehrend. In Kurnewal fand er alles in heftiger Aufregung. Morold, der Schwager des Königs Gurmun, war von Irland angelangt, um dreißig durchs Los bezeichnete schöne Knaben als Tribut zu erheben. Da flammte in Tristan helle Wut auf. Er forderte den vier Männer starken Morold zum Zweikampfe auf und erschlug ihn, nachdem er selbst von ihm an der Hüfte verwundet worden war. Sterbend hatte ihm der Recke zugerufen: „Nur meine Schwester Isolde, die Königin von Irland, kann diese Wunde heilen; denn mein Schwert ist vergiftet!“ — Als nun wirklich sich die Wunde verschlimmerte, schiffte Tristan sich als Spielmann Tantris verkleidet nach Irland ein und gewann durch seine Lieder derartig die Gunst der Frau des Königs Gurmun, Isolde, und ihrer gleichnamigen Tochter, daß ihn diese heilten. Nur ungern wurde er vom Hofe in seine Heimat entlassen. — In Kurnewal herrschte eitel Freude über die Genesung Tristans. Marke bevorzugte den schönen, kühnen Jüngling auf jede

Weiſe, ja, er hatte ſogar beſchloſſen, unverheiratet zu bleiben, damit Triſtan ſein Erbe werde, ſo daß ſchließlich die Lehnsherren nur mit großem Neide auf den Günſtling ſahen. Triſtan bat ſeinen Oheim ſelbſt, ſich noch zu verheiraten, und ſchlug ihm die Tochter Gurmuns, Iſolde, vor, um die er ſelbſt für ihn werben wollte. Nur ungern willigte Marke ein, Triſtan ſegelte nach Irland ab. — Nun verheerte zu jener Zeit ein böſer Drache Gurmuns Reich, und der König hatte demjenigen, der das Land von dem Ungeheuer befreien würde, ſeine Tochter Iſolde zum Weibe verſprochen. Der wackre Triſtan machte ſich ſofort auf den Weg zu dem ſchlimmen Gaſte und erſchlug ihn, juſt wie Jung-Siegfried den Fafner. Trotz der Ränke des Trugſeß kam ſeine Heldentat doch vor Iſolde, die in Triſtan den Spielmann Tantris wieder erkannte. Endlich mußte der Kühne dieſe Maske fallen laſſen und ſich als Triſtan ausgeben. Heftig flammte erſt in Iſolde der Zorn auf, als ſie den Mörder ihres Oheims Morold vor ſich ſah; allein König Gurmun ſöhnte ſich mit dem Ritter aus, verweigerte auch König Marke Iſolde nicht, die Triſtan auf einem Schiffe ſeinem Oheim zuführen ſollte, und unter heißen Tränen ſchied das Mädchen von den Eltern, von ihrer Baſe Brangäne begleitet. — Die Königin hatte Brangäne einen zauberhaften Liebestrank übergeben mit der Weiſung, ihn dem König Marke und ſeinem jungen Weibe unter den Wein zu miſchen. Iſolde, noch immer bekümmert um den Abſchied von der Heimat, wies Triſtans Troſt heftig ab und zieh ihn des Mordes und der Entführung. Eines Tages, als das Schiff angelegt hatte und die Mannſchaft an das Land geſtiegen war, betrat Triſtan Iſoldes Gemach, um ſich nach ihrem Befinden zu erkundigen. Im Laufe des Geſprächs bat er um einen Trunk, und die Mädchen aus der Umgebung der Braut ſchenkten den Zaubertrank ein, den beide genoſſen. Die eintretende Brangäne gewahrte den unſeligen Irrtum ſofort und warf, totenbleich und zitternd, die Phiole ins Meer. Aber ſchon begann das Gift zu wirken.

Der Dichter schildert („Der Minnetrank", Strophe 11715 bis 11737) die Szene mit den Worten:

Der Herzen Jägerin, Frau Minne,
Schlich sich in beider Herz und Sinne.
Eh' sie des Angriffs sich versehn,
Läßt sie ihr Siegesbanner wehn
Und unterwirft sie ihrer Macht.
Zur Eintracht waren bald gebracht,
Die uneins auseinander strebten,
Einander feindlich immer lebten,
Verflogen war der Feindessinn,
Isoldens Haß war ganz dahin.
Die Sinnversöhnerin, Frau Minne,
Sie hatte beider Herz und Sinne
Von Haß so ganz gereinigt,
In Liebe so vereinigt,
Daß eins dem andern mußte sein
Wie Spiegelglas so klar und rein.
Sie hatten beide nur ein Herz.
Ihr Herzeleid war Tristans Schmerz,
Sein Schmerz Isot zum Herzeleide.
Ein einzig Eins nur schienen beide
In Lieb' und Herzeleid zu sein;
Doch kein's gestand dem andern ein:
Aus Zweifel ließen sie's und Scham.

Endlich aber brach die lang zurückgehaltene Liebe bei dem Paare durch; Brangäne, von Mitleid hingerissen, begünstigte die Neigung, und ehe Isolde zu ihrem Gemahl kam, hatte sie ihm bereits die Treue gebrochen. Um die sündhafte Liebe nach der Ankunft in Kurnewal vor König Marke zu verheimlichen, gab sich Brangäne an Isoldes Stelle dem Könige preis. Der traute Verkehr, den die Liebenden pflogen, wurde trotz aller Vorsicht endlich entdeckt. Immer noch aber gelang es ihnen, den König zu täuschen. Selbst als dieser Isolden zwang, ihre Unschuld in einem Gottesurteile zu beweisen, wußte sie der dringenden Gefahr zu entgehen. Denn Tristan verkleidete sich als Pilgrim, er trug sie, wie es zwischen

ihnen verabredet war, vom Schiffe ans Land und stürzte mit ihr, so daß sie, das glühende Eisen berührend, schwören konnte, es habe ihr niemals ein Mann zur Seite gelegen, als ihr Ehegemahl und der Pilgrim. — König Markes Verdacht erhielt jedoch immer von neuem wieder Nahrung und er verbannte das Paar von Hof und Land. Tristan bezog mit Isolden in der Wildnis eine Höhle. Dort überraschte Marke eines Tages auf der Jagd die Schlafenden; zwischen ihnen lag Tristans Schwert, das jener für einen etwaigen Überfall bereit hielt. Von neuem glaubte der König an seines Weibes Unschuld und nahm sie, zu der er in Liebe verging, wieder auf. Doch ward er nur zu bald überzeugt, daß er betrogen werde, da er beide abermals Seite an Seite schlummernd fand. Als er sich entfernte, um seinen Rat und die Mannen zu holen, erwachte Tristan und eilte davon. Sobald die herbeigerufenen Zeugen aber Isolden allein erblickten, schalten sie auf den mißtrauischen König. Tristan jedoch nahm von der Geliebten schmerzlichen Abschied und wanderte, Isoldes Ring an der Hand, ruhelos umher, von der Normandie nach Alemannien und zu seinen Pflegeeltern nach Parmenien. Dann schloß er mit Kaedin, dem Sohne des Herzogs Jovelin von Arundel, einen Freundschaftsbund und erwarb sich die Liebe von dessen Schwester Isolde. Gleichwohl findet er keinen innern Frieden und ergeht sich in laute Klagen über sein Schicksal und das der fernen Geliebten ...

Soweit vom „Tristan"-Fragment des rheinischen Dichters. — Ende Juni 1857 hatte Wagner in der Mitte des zweiten Aufzugs zu „Siegfried" die weitere Arbeit am „Nibelungenring" unterbrochen. „Ich habe," so schrieb er an Liszt, „meinen jungen Siegfried noch in die schöne Waldeinsamkeit geleitet; dort hab' ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Tränen von ihm Abschied genommen ... Es hat mich einen harten, bösen Kampf gekostet, ehe ich soweit kam." — Die Gründe für eine derartige Abschweifung waren schwerwiegend genug. Immer mehr verschloß sich dem

Meister die Möglichkeit, für seine Tetralogie in absehbarer Zeit einen Verleger zu finden und eine Bühnen-Wiedergabe zu erreichen. Die Verhandlungen mit dem Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig wegen Übernahme des „Nibelungenrings" zerschlugen sich, weil man dort an einer Aufführbarkeit des Werkes Zweifel hegte. Auch stieß die „hohe" Honorarforderung Wagners von viertausend Talern ab. Ins dunkle Ungewisse hinein wollte der Tondichter nicht tasten. Und da Härtels sich zur Annahme einer „einfachen Oper" (d. h. einen Abend füllend) bereit erklärten, außerdem der Kaiser Dom Pedro von Brasilien, ein leidenschaftlicher Verehrer des Meisters, ihn um eine Oper für das italienische Theater in Rio de Janeiro gebeten hatte, nahm Wagner die „Tristan"-Idee, die ihn schon im Juli 1854 beschäftigte, wieder auf. Er trug sich mit der Absicht, das Werk in einem Zuge zu vollenden und mit Albert Niemann in der Titelrolle in Straßburg, der Heimat des Dichters von „Tristan und Isolt", zur Aufführung zu bringen. Dieser Plan, sowie auch die überseeische Spekulation zerschlugen sich; aber die „Tristan"-Dichtung entstand bis zum September 1857, mit ihr zugleich die erste flüchtige „Parsifal"-Skizze. Am 31. Dezember desselben Jahres lag der Kompositionsentwurf zum ersten Aufzuge vor, den Wagner dann vom Februar bis April 1858 sofort in Partitur übertrug, ohne zunächst an eine weitere Vertonung zu gehen. Die Gründe waren wirtschaftlicher Art. Breitkopf und Härtel hatten dem Tondichter die Auszahlung des halben Honorars (500 Taler) bei Ablieferung der Partitur zum ersten Aufzuge versprochen; und Wagner brauchte Geld.

Wichtig war die Vermittlung Liszts (Mai 1858), der den Großherzog und die Großherzogin von Baden für eine „Tristan"-Aufführung in Karlsruhe unter Wagners Leitung gewann. Über dem Haupte Wagners schwebte aber noch als drohende Wolke der Dresdener Steckbrief. Für die Durchführung des Planes mußte sich also der badische Hof mit dem sächsischen in Verbindung setzen. Und da Großherzog

Friedrich ebenso wie seine hochherzige Gemahlin Luise, die Tochter Kaiser Wilhelms I., starke menschliche und künstlerische Sympathien für Wagner hegten, kam eine Unterredung des Großherzogs mit dem Meister in Luzern zustande, die neuen Mut in die Brust des stark Verzagten goß.

Im Spätsommer und Herbst 1858 finden wir Wagner am zweiten Aufzuge des „Tristan" in Venedig beschäftigt, wo er am 29. August eingetroffen war und im Palazzo Giustiniani Wohnung genommen hatte. Am 9. März 1859 lag die Komposition fertig vor, während Breitkopf und Härtel bereits die Partitur zum ersten Aufzuge stechen ließen. — Jene Venezianer Zeit ist wieder überreich an Sorgen und Not. Bisher hatte Liszt, soweit es ihm möglich war, geholfen. Als er jedoch infolge seines Konflikts mit dem Weimaraner General-Intendanten Dingelstedt von seinem Hofkapellmeister-Posten zurücktrat, mußte auch diese Quelle spärlicher laufen und die Bitte Wagners um Vermittlung einer dauernden Rente, die ihn den schlimmsten Sorgen überheben sollte, unberücksichtigt bleiben. — Um die Mitte des März 1859 verließ Wagner Venedig und begab sich wieder nach der Schweiz; nach der einen Version trugen an dem Domizilwechsel Unruhen in der Lombardei die Schuld, nach einer andern sollen die sächsischen Behörden die Ausweisung des Meisters bewirkt haben. Im „Schweizerhofe" zu Luzern nahm Wagner dann die Arbeit an „Tristan" wieder auf, dessen Aufführung für das Ende des Jahres 1859 am Karlsruher Hoftheater in Aussicht stand. Wagner sollte die Premiere selbst leiten, Großherzog Friedrich übernahm die Verantwortung für das Verweilen des Dichterkomponisten auf deutschem Boden. In dieser Einsamkeit des schweizerischen Asyls ward im August der dritte Aufzug des „Tristan", bald darauf auch die Partitur beendet, die Wagner der Großherzogin Luise von Baden widmete. Wie freudelos und vereinsamt sich der Meister gerade um jene Zeit fühlte, geht aus einem Briefe an Liszt hervor, in dem es heißt: „Außer

den Dienſtleuten ſehe und ſpreche ich keinen Menſchen. Denke dir einmal ein wenig, wie wohl mir zumute ſein muß. — Kinder! Kinder! Ich fürchte, man läßt mich zu lang im Stich, und das ‚zu ſpät‘ wird euch auch einmal in bezug auf mich zu Gemüt kommen. Da heißt's denn nun: Mach den ‚Triſtan‘ fertig, dann wollen wir ſehen! — Wie aber, wenn ich den ‚Triſtan‘ nun nicht fertig machte, weil ich ihn nicht fertig machen könnte? Mir iſt, als ſollte ich nun vor dem — Ziele(?) — endlich verſchmachtend zuſammenbrechen. Wenigſtens ſehe ich mir täglich mit recht gutem Willen mein Buch an, aber der Kopf bleibt wüſt, das Herz leer, und ich ſtarre hinaus in die Nebel- und Regenwolken, die undurchdringlich ſeit meinem Hierſein (zwei Monate) mir ſelbſt die Ausſicht, durch erfriſchende Exkurſionen mein trübes Blut etwas aufzurütteln, unerfüllt laſſen ... Ich ſtehe mit dem letzten Akte dieſes Schmerzenskindes jetzt am äußerſten Rande des ‚to be or not to be‘[*]) — ein kleiner Druck irgendwelcher Feder des gemeinen Zufalls, dem ich ſo erbarmungslos preisgegeben bin, kann dieſes Kind in den letzten Geburtswehen töten“ ... Aber er liebte das „Schmerzenskind“, ihm mußte das Leben gegeben werden. Darum lehnte er ein aus Amerika an ihn ergehendes Angebot zur Leitung einer Reihe von Konzerten ab, trotzdem er kaum wußte, wovon er am nächſten Tage leben ſollte.

Indeſſen noch waren es der Schickſalsſchläge nicht genug! Wagner ſehnte ſich grenzenlos nach ſeiner deutſchen Heimat, die ihm nur eine innig erhoffte Amneſtie erſchließen konnte. In ſeiner Herzensnot wandte er ſich an ſeinen großmütigen Gönner, den Großherzog Friedrich von Baden, mit der Bitte, ihm in ſeinem Lande dauernden Wohnſitz zu gewähren. Das Geſuch mußte abſchlägig beſchieden werden. Vor die günſtige Perſpektive einer „Triſtan“-Aufführung in Karlsruhe ſchoben ſich auch Nebel, bis im November 1859 die Inten-

*) Sein oder Nichtſein („Hamlet“).

danz (Eduard Devrient) den schlimmen Bescheid gab, daß sie „wegen Unaufführbarkeit des Werkes“ von der geplanten Wiedergabe am Karlsruher Hoftheater zurücktreten müsse. Da obendrein etwa um dieselbe Zeit die Verhandlungen mit Breitkopf und Härtel wegen Übernahme des „Nibelungenringes“ endgültig abgebrochen wurden, so stand der Ausführung des auch von Liszt stark befürworteten Planes, in Paris das Glück aufs neue zu versuchen, nichts mehr im Wege. Darum siedelte Wagner im September 1859 nach der französischen Hauptstadt über, die zweiten Wanderjahre (1859—64) nahmen damit ihren Anfang. —

Der Amnestieerlaß war erfolgt, die berüchtigte „Tannhäuser“-Aufführung in Paris überwunden. Im April 1861 weilte Wagner für kurze Zeit in Karlsruhe, um mit dem dortigen Hoftheater von neuem wegen einer „Tristan“-Wiedergabe in Unterhandlung zu treten. Der 9. September (Geburtstag des Großherzogs) wurde für die Premiere in Aussicht genommen. Von hier reiste der Meister nach Wien, wo sein „Lohengrin“ aufgeführt werden sollte und Freund Esser sehr energisch um eine Wiedergabe des „Tristan“ bemüht war. In Wien setzte man den 1. Oktober als Termin für „Tristan“ fest. Wagners Hoffnungen, die vortrefflichen Wiener Sänger für Karlsruhe überlassen zu bekommen, scheiterten aber und damit auch das Karlsruher „Tristan“-Projekt zum zweitenmal. — Am 14. August traf dann der Meister wieder in Wien ein, um die Proben zu „Tristan und Isolde“ selbst zu leiten. Er fand den Tenor Hans Ander der für die Titelrolle bestimmt war, krank. Woche auf Woche verging, ohne daß Besserung eingetreten wäre. Und diese langen Zeitspannen des Harrens und Hoffens rieben Wagner nahezu auf. Am 26. Oktober konnte man (in Anwesenheit der begeisterten Freundin des Meisters, Fürstin Metternich) im Hoftheater einige Bruchstücke aus „Tristan“ proben. Der Erfolg war ganz außerordentlich. „Ich bin entschlossen,“ so schrieb der Tondichter, „Wien vor der Aufführung von

‚Tristan und Isolde‘ nicht zu verlassen. Die darin mitwirkenden Künstler sind mir sehr günstig gestimmt. Das Orchester, welches bereits in einer nicht offiziellen Probe einzelne Stücke der Partitur gespielt hat, ist enthusiasmiert und behauptet, daß die Musik von ‚Tristan und Isolde‘ die meiner andern Partituren übertreffe. Die Dustmann*) kennt bereits ihre Rolle und singt sie bewunderungswürdig. Alle übrigen Sänger sind voll Eifer und scheinen glücklich, unter meiner Leitung singen zu können. Nur der Tenorist Ander ist noch leidend: ich erwarte seine Wiederherstellung, welche er im Laufe des Monats erreicht zu haben hofft. Ich bin daher verpflichtet, hier länger, als ich dachte, zu bleiben; denn ich darf das Terrain nicht verlassen, an welches ich mich durch alle Bande der Ehre und der Kunst gefesselt fühle. Sonst wäre ich jetzt nach Paris gekommen. Mögen meine Freunde mir nicht zürnen wegen des langen Stillschweigens; für den Moment habe ich nur eine Sache vor Augen: meinen ‚Tristan‘, und es existiert für mich kein andres Interesse.“ — Anders Krankheit machte in der Tat einen Strich durch die ganzen Pläne. Seine Genesung, die man im November Wagner vermeldete, beruhte auf Täuschung. Der Sänger trat zwar am 21. November als Pylades in Glucks „Iphigenie“ auf, verfiel aber wenige Tage später von neuem dem alten Leiden. Die „Tristan“-Premiere mußte auf unbestimmte Zeit vertagt werden, schwer enttäuscht verließ der Meister Wien. — Ein Jahr später (1862) wiederholte sich im Spätherbst dasselbe Schauspiel. Wagner traf in der Donaustadt ein, weil nunmehr die Aussichten für „Tristan“ beim Hoftheater günstig zu liegen schienen. Schon brachten die Zeitungen Notizen über die Besetzung der Rollen (Tristan-Ander, Marke-Beck, Isolde-Dustmann, Kurwenal-Hrabanek, Melot-Lay, Brangäne-Destinn, Hirt-Campe, Steuermann-Bähr), siebenundfünfzig Proben hatten stattgefunden. Da trat ein neuer Rückfall der Krankheit Anders ein — und alle Pro-

*) Frau Luise Meyer-Dustmann, die Isolde geben sollte.

jekte brachen zusammen! Das war für Wagner eine neue herbe Enttäuschung. In seinem aus dem Jahre 1865 datierten und bereits erwähnten Briefe an den Redakteur Uhl in Wien schildert er die Leidensphasen seines „Schmerzenskindes", des „Tristan", sehr ergreifend: „Als ich mich im Herbst 1862 nur für einige Tage in Dresden einfand, mußte ich an der besonderen Haltung der Königl. Generaldirektion des dortigen Hoftheaters sofort erkennen, daß an ein Befassen mit mir und meinem Werke dort nicht im entferntesten auch nur zu denken sei. Welche Hoffnungen ich mir überhaupt auf die Direktionen der größeren deutschen Theater zu machen hatte, lernte ich außerdem noch näher kennen, als ich nicht lange nachher bei Gelegenheit einer Durchreise durch Berlin mich dem General-Intendanten der Königl. preußischen Hoftheater zum Besuch anmelden ließ, und dieser einfach meinen Besuch sich verbat. — Unter solchen Umständen mußte ich denn aufs neue meine, wenn auch sehr geschwächten Hoffnungen, auf Wien richten. Hier hatte, seit den ersten Verzögerungen des ‚Tristan', die musikalische Presse sich mit besonderer Vorliebe der Aufgabe hingegeben, zu beweisen, daß mein Werk überhaupt unausführbar sei, kein Sänger könne meine Noten treffen, noch behalten: dieses Thema war zur Losung für alles, was über mich berichtete, schrieb oder sprach, durch ganz Deutschland geworden. Eine französische Sängerin, allerdings Madame Viardot, drückte mir eines Tages ihre Verwunderung darüber aus, wie es nur möglich wäre, daß solche Behauptungen, irgend etwas sei nicht zu treffen und dergleichen, von uns gemacht werden könnten: ob denn die Musiker in Deutschland nicht auch musikalisch wären? Nun, hierauf wußte ich nicht recht, was ich sagen sollte, namentlich zur Belehrung der Künstlerin, welche einst in Paris gelegentlich einen ganzen Akt der Isolde ausdrucksvoll vom Blatte gesungen hatte. In Wahrheit war es auch mit meinen deutschen Sängern gar nicht so schlimm bestellt: auch meine Wiener Sänger machten mir endlich, durch meines

werten Freundes, Kapellmeister Esser, ungemein intelligenten Fleiß und Eifer angeleitet, die große Freude, die ganze Oper mir fehlerfrei und wirklich ergreifend am Klavier vorzusingen. Wie es ihnen später beikommen konnte, wiederum zu behaupten, sie hätten ihre Partien nicht erlernen können — denn so ist mir berichtet worden —, bleibt mir ein Rätsel, über dessen Lösung ich mir den Kopf nicht zerbrechen will: vielleicht geschah es aus Gefälligkeit gegen unsre berühmten Wiener und anderweitigen Musikkritiker, denen nun einmal auffallend viel daran gelegen war, mein Werk für unausführbar angesehen zu wissen, und welche die dennoch ermöglichte Aufführung geradeswegs beleidigen mußte; vielleicht aber auch ist, was mir berichtet worden ist, selbst wieder unwahr; alles ist möglich, denn in der deutschen Presse geht es heutzutage nicht immer ganz christlich her. Genug! In Moskau erhielt ich im März 1863 eine Mitteilung der k. k. Hofopern-Direktion, nach welcher ich mit meiner Rückkehr nach Wien zu den um diese Zeit anberaumten Generalproben des ‚Tristan' mich nicht zu beeilen hatte, da Krankheitsstörungen eingetreten seien, welche die Aufführung vor den Theaterferien unmöglich machten. Diese Ferien gingen vorüber und — von ‚Tristan' war nicht mehr die Rede. Ich glaube, es herrschte im Personal allgemein die Ansicht, Ander würde, auch beim besten Willen, seine Partie nicht ‚aushalten', geschweige denn öfter durchführen können. Unter solch mißlichen Umständen konnte die Oper auch unmöglich der Direktion als ein Gewinn für das Repertoire gelten. Ich fand dies und vieles andre so ganz richtig und in der Natur der Dinge begründet, daß ich mich endlich gar nicht mehr um Aufklärung über das verschiedentlich mir Hinterbrachte bekümmerte. Aufrichtig gesagt: ich hatte es satt und dachte nicht mehr daran. — So war denn mein ‚Tristan und Isolde' zur Fabel geworden. Ich ward hie und da freundlich behandelt: man lobte ‚Tannhäuser' und ‚Lohengrin'; im übrigen schien es mit mir aus zu sein. — Das

Schicksal hatte es aber anders beschlossen. Die Ausführung jedes bis dahin entworfenen Planes, wäre sie geglückt, hätte die Frage, um die es sich bei der Aufführung dieses Werkes handelt, nicht vollkommen rein gelöst: — diese Lösung so rein als irgend die Umstände der Gegenwart es ermöglichen, zu bewirken, war mir dagegen vorbehalten. Als mich alles verließ, schlug um so höher und wärmer ein edles Herz dem Ideale meiner Kunst: es rief dem preisgegebenen Künstler zu: ‚Was du schaffst, will ich!‘ Und diesmal ward der Wille schöpferisch, denn es war der Wille eines — Königs.“

Die Begeisterung des Königs Ludwig II. von Bayern für Wagner datiert aus seiner Prinzenzeit, wo der Sechzehnjährige am 25. August (seinem Geburtstage) 1861 zum erstenmal einer Münchner „Lohengrin“-Aufführung beiwohnte. — Der Eindruck der ersten Audienz Wagners bei seinem fürstlichen Gönner am 4. Mai 1864 spiegelt sich in einem Briefe an Frau Maria Wille wieder: „Er kennt und weiß alles von mir und versteht mich, wie meine Seele. Er will, ich soll immerdar bei ihm bleiben, arbeiten, ausruhen, meine Werke aufführen: er will mir alles geben, was ich dazu brauche; ich soll die ‚Nibelungen‘ fertig machen, und er will sie aufführen, wie ich will.“

Dem „Ring“, den „Meistersingern“ und dem „Tristan“ verschaffte dieser königliche Wille endlich die Möglichkeit, daß sie vom toten Papier ins Bühnenleben traten. Im Oktober 1864 erließ Ludwig II. den Befehl zur „Tristan“-Aufführung für den Frühling kommenden Jahres. Die Partien des Tristan und der Isolde wurden dem unvergleichlichen Ehepaare Schnorr von Carolsfeld anvertraut.

Die „Tristan“-Vorbereitungen traf man in ganz großem Stile. Dem Meister stand das Münchner Residenztheater (die spätern Aufführungen fanden im Hoftheater statt) zur freien Verfügung. Hier kommandierte Hans von Bülow das Orchester, hier fand sich auch im April 1865 das Ehepaar Schnorr von Carolsfeld ein. Malwina Schnorr, geborne

Garrigues, sollte nach mehrjähriger Pause zum erstenmal wieder die Bretter als Isolde betreten. Zottmayer hatte die Partie des König Marke, Anton Mitterwurzer die des Kurwenal übernommen, Fräulein Deinet sang die Brangäne. Die Hauptperson für Wagner blieb nächst Bülow der treue Freund, geniale Sänger und feinfühlige Interpret des Tristan: „Nie hat sich der stümperhafte Sänger oder Musiker so viele bis in das einzelnste gehende Belehrung von mir erteilen lassen, als dieser an die höchste Meisterschaft unmittelbar hinragende Gesangsheld; die anscheinend kleinlichste Hartnäckigkeit in meinen Weisungen fand, da ihr Sinn sofort von ihm verstanden wurde, bei ihm stets nur die freudigste Aufnahme, so daß ich mir wirklich unredlich erschienen sein würde, hätte ich etwa in der Meinung, ihm nicht empfindlich zu fallen, die mindeste Ausstellung verschweigen wollen. Der Grund hiervon lag aber darin, daß das ideale Verständnis meines Werkes sich dem Freunde bereits ganz aus ihm selbst erschlossen hatte und wahrhaft zu eigen geworden war; nicht eine Faser dieses Seelengewebes, nicht eine noch so leise Andeutung der verborgensten Beziehungen, welche ihm entgangen und nicht auf das zarteste von ihm empfunden worden wäre. Somit handelte es sich nun einzig um die genaueste Beurteilung der technischen Ausdrucksmittel des Sängers, Musikers und Mimen, um die Übereinstimmung der persönlichen Begabung und ihrer Eigenheit mit dem idealen Gegenstande der Darstellung allgegenwärtig zu erzielen. Wer diesen Studien beiwohnte, muß sich erinnern, nichts Ähnliches von künstlerisch-freundschaftlichem Einvernehmen noch und je wieder erlebt zu haben." Das ist Wagners eigne Charakteristik von Ludwig Schnorr*) — ein Denkmal, dauernder als Erz und Stein.

Das Karlsruher und Wiener Mißgeschick schien anfänglich auch die Münchener „Tristan"-Premiere zu bedrohen.

*) „Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Karolsfeld." Gesammelte Schriften und Dichtungen. VIII, 231.

Die drei ersten Wiedergaben des Dramas waren auf den 15., 18. und 22. Mai 1865 festgesetzt. Am 11. Mai (vormittags 10 Uhr) fand die Hauptprobe im Hoftheater statt. Zahlreiche Zuhörer waren bereits aus allen Gauen Deutschlands zusammengeströmt. Wagner hatte sich von seinem Posten als universeller Vorbereiter unter Worten herzlichen Dankes zurückgezogen und Bülows bewährter Hand das alleinige Oberkommando überantwortet. König Ludwig war anwesend. Alles verlief vortrefflich, der Eindruck auf die Teilnehmer war ein überwältigender, an jedem Aktschlusse wurde der Meister stürmisch gerufen und mit den Sängern gefeiert. Da — im letzten Augenblicke erkrankte Malvina Schnorr! Ersatz gab es nicht, folglich mußte die Premiere auf unbestimmte Zeit verschoben werden. Nun waren freilich all' die Gäste aus Wien, Budapest, Berlin, Paris, London, die Künstler, Musiker, Direktoren u. a., bereits in München eingetroffen; in Isar-Athen herrschte internationales Leben und Treiben. Für diese Gäste mußte eine Verschiebung der „Tristan"-Premiere, die sich nahezu vier Wochen hinzog, höchst unangenehm sein. Um ihnen die Tage des Harrens in liebenswürdiger Weise zu verkürzen, öffnete Wagners Haus seine gastlichen Pforten und suchte durch allerlei Ablenkung Betrachtungen über die gegenwärtige, leidlich verzweifelte Situation zu verhindern. Inzwischen ward denn auch Malvina von Schnorr wieder gesund und am 10. Juni 1865 konnte das „Tristan"-Drama endlich in Szene gehen.

Die Aufführung war eine der markantesten Taten in der Kunstgeschichte; die Huldigungen an den Meister, die Sänger, das Orchester unter Bülows genialer Leitung fielen mit denen an den jungen König zusammen, der vor Beginn der Vorstellung seine Loge betrat und dem es alle zu danken hatten, daß sie dieses hehre Kunstwerk hier in Leben umgesetzt erschauten — in einer Ausführung, die wohl das Höchste bedeutet, was je auf den Brettern einer Opernbühne und im Orchester

geleistet worden ist. Der Enthusiasmus schlug denn auch trotz der Anwesenheit des Königs, vielleicht gerade durch sie geschürt, in hohen Wogen, zunächst dem unübertroffenen Künstlerpaare Schnorr von Carolsfeld, dann auch dem Tondichter entgegen, der sich wieder und immer wieder zeigen mußte ... Der 13., 19. Juni und 1. Juli brachte Wiederholungen des „Tristan" vor ausverkauftem Hause; unter beispiellosem Jubel wurden die Träger der Titelpartien an der Seite des Meisters gerufen. — Welch seltsame Tragik des Schicksals: Wenige Tage später weilte Ludwig Schnorr nicht mehr unter den Lebenden! Wagner hatte den genialen Künstler und lieben Freund dazu bestimmt, der Bühnenlaufbahn Valet zu sagen und einen Ruf als Lehrer an der neuen Münchener Kunstschule anzunehmen. Vorher mußte Schnorr noch einmal „in den garstigen Mummenschanz" nach Dresden; am 15. Juli trennte er sich von Wagner „auf der Straße, wie beim gewöhnlichen Gutenachtsagen", schreibt der Meister in seinen Erinnerungen. „Am andern Morgen reiste der Freund still nach Dresden ab. Etwa acht Tage nach unserem kaum beachteten Abschiede wurde mir Schnorrs Tod telegraphiert. Er hatte noch in einer Theaterprobe gesungen und seinen Kollegen zu erwidern gehabt, welche sich darüber wunderten, daß er wirklich noch Stimme habe.*) Ein schrecklicher Rheumatismus hatte sich seines Knies bemächtigt und zu einer in wenigen Tagen tötenden Krankheit geführt. Unsere verabredeten Pläne, die Darstellung des ‚Siegfried', seine Besorgtheit vor der Annahme, man möge seinen Tod der Überanstrengung durch den ‚Tristan' schuld geben, hatten sein klares und endlich vergehendes Bewußtsein beschäftigt. — Ich verhoffte mit Bülow noch zur Stunde der Beerdigung unseres gemeinsam geliebten Freundes in Dresden anzugelangen: umsonst! Die Leiche hatte bereits einige Stunden vor der bestimmten Zeit der Erde übergeben

*) Bezieht sich auf die damals allgemein verbreitete Ansicht, daß Wagners Anforderungen an die Sänger jede Stimme zugrunde richteten.

werden müssen; wir kamen zu spät. In heller Julisonne jubelte das buntgeschmückte Dresden in derselben Stunde dem Empfange der zum allgemeinen deutschen Sängerfeste einziehenden Scharen entgegen. Mir sagte der Kutscher, welcher, heftig von mir angetrieben, das Haus des Toten zu erreichen, mit Mühe durch das Gedränge zu gelangen suchte, daß an die zwanzigtausend Sänger zusammengekommen seien. ‚Ja,' sagte ich mir, ‚der Sänger ist eben dahin!'" ...

Wie Wagners ersten Tondramen, so hat es auch „Tristan und Isolde" nicht an scharfen Gegnern gefehlt. Gleichwohl vermochte man diesem Werke am wenigsten beizukommen, und die Schlagworte allgemeiner Art, wie „lyrische Pappe" (Ludwig Speidel), „Monstrum", „wüstes Chaos von Tönen", „Grinsen und Greinen", „sonore Monotonie", „Albernheit", „höhere Katzenmusik", „die Dichtung in jeder Beziehung eine Absurdität, die Musik, mit Ausnahme einiger Partien, das raffinierte Gebahren einer abgelebten, krankhaften Phantasie" (Eduard Schelle), sind lediglich geschichtlich interessant. — Heinrich Dorn fand, daß das Textbuch das unglücklichste sei, das jemals von einem wahrhaft bedeutenden Tonkünstler in Musik gesetzt wurde, die Handlung entbehre jeder sittlichen Basis. Bezüglich der Musik heißt es, die Harmonie trete in einer Weise auf, die ihrem Namen Hohn spräche, von Melodie habe die Oper soviel wie nichts aufzuweisen — summa summarum: ein gänzlich verfehltes Werk! — Dr. Eduard Hanslick meinte unter anderem, „der erste Akt sei unerträglich langwierig, das Liebesduett enthülle trostlose dichterische Impotenz. Schwerlich könne man irgendwo einen stimmungswidrigeren, unsangbareren Satz finden. Zuerst müsse entschieden gegen die Zumutung Einspruch erhoben werden, daß dieses sinn- und sprachmörderische Gestammel und Gestotter, diese bombastischen, erklügelten, jeder natürlichen Empfindung baren Monologe und Dialoge ein poetisches Kunstwerk und berufen seien, jemals die Zukunftsdichtung des deutschen Volkes zu werden; das ein-

fachste Lied Mendelssohns dringe mehr zu Herz und Seele, als zehn Opern à la ‚Tristan und Isolde'". — Als Hans von Bülow im Jahre 1858 als Erster das „Tristan"-Manuskript erblickt hatte, schrieb er an den Freund Österlein: „Versprechen Sie sich reichen Genuß davon! Wagner nimmt als reiner Musiker eine ganz merkwürdige Weiterentfaltung. Es ist ganz prachtvoll, was ich bis jetzt von dem Werke kenne, ungemein poetisch, weit feiner in den Details als der ‚Lohengrin', und überall neu, kühn, originell. Dabei eine ebenso durchsichtige als logische thematische Arbeit im ganzen, wie bis jetzt keine Oper sie aufzuweisen hat." — Durchschnittlich blieb „Tristan" der Wagner-Gegnerschaft ein Buch mit sieben Siegeln. Keinem der Werke des Meisters ist man mit solcher Geflissentlichkeit ausgewichen, als diesem, keines bot aber auch in Handlung und Musik so wenig Handhaben für eine Satire, die gern nach Äußerlichkeiten sucht, um an ihnen über den Inhalt hinwegzukommen. Freilich blieb auch „Tristan" den Bühnen lange Zeit hindurch ein Noli me tangere, weil die Anforderungen an die Ausführenden derart den Rahmen alles bislang Dagewesenen verließen, daß man weder mit seiner musikalischen Intelligenz noch mit dem unzulänglichen gesangstechnischen Können sich an ein solches Meisterwerk heranwagte. Heute begegnen wir dem Drama häufig nicht allein auf ersten Bühnen, auf deren Spielplane es zum eisernen Bestande gehört, sondern auch an mittlern Theatern mit guten Orchestern, die das Verlangen verspüren, unter Zuhilfenahme erster solistischer Kräfte etwas ganz Ausnahmsweises zu leisten. Immerhin aber hat „Tristan" von seiner Sonderstellung im weiten Reiche der Bühnenliteratur nichts eingebüßt, es ist ein Werk von jener einsamen Schönheit geblieben, die jede Vermischung mit den Erscheinungen des Alltagslebens aufs strengste zurückweist.

In München stockten die weitern Aufführungen eine Zeitlang. Daran trug ebenso der Tod Schnorrs, wie die Miß-

stimmung gegen Richard Wagner die Schuld. Am 20. Juli 1869 nahm Bülow mit der Leitung des Dramas seinen Abschied; im Sommer 1872 sehen wir ihn indessen an alter Stätte mit dem Werke, von der kunstsinnigen Welt Münchens aufs freudigste begrüßt. — Das Berliner Opernhaus brachte „Tristan" erst am 20. März 1876, kurz vor den ersten Bayreuther Festspielen, heraus. Der Grund lag in der starken antiwagnerischen Strömung am genannten Institut, die in der Taubert-Dornschen Ära ebenso ihren Grund fand, wie in einer argen Verstimmung des damaligen General-Intendanten gegen Wagner. So kam es, daß die Hauptstadt des Deutschen Reichs von den Bühnen andrer Städte (darunter auch Weimars) bezüglich der Aufführung von Wagner-Novitäten weit überflügelt worden ist. Beim „Tristan" hatte wieder einmal das kaiserliche Machtwort entscheidend gewirkt. Zwar kam die Berliner Premiere Wagner nicht eben gelegen, weil um jene Zeit ihn Wien („Tannhäuser", „Lohengrin") ebenso beanspruchte, wie die umfassenden Vorbereitungen zu den Festspielen; gleichwohl stand es für den Meister fest, daß er in Berlin für die letzte Feile des „Tristan" unerläßlich notwendig sei. Am 2. März 1876 hatte er noch in Wien (zum Besten des Opernpersonals) den „Lohengrin" geleitet; am 4. März traf er bereits in Berlin ein, um in den letzten Proben die Regie mit der ihm eignen Subtilität selbst zu übernehmen. Er ging auf die kleinsten Dinge ein: den Darstellern zeigte er jede Geste, dem Orchester jede Nuance, mit der Lebhaftigkeit seines kolossalen künstlerischen Temperaments alle faszinierend. Dem Mißmut oder der Müdigkeit beugte er durch zahlreiche bonmots vor; so fügte er der Mitteilung an das Orchester, daß es durchweg zu laut spiele, die Bemerkung hinzu: Er wisse sehr wohl, daß dies nur an ihm liege; er habe so ungeschickt komponiert und instrumentiert. — Der Hauptprobe am 17. März wohnte Kaiser Wilhelm I. bis zum Schlusse bei. Seiner Hochherzigkeit, die durch die Sympathien seiner Tochter, der Großherzogin

Luiſe von Baden, für Wagner beſtärkt wurde, war die Beſtimmung zu verdanken, daß die volle Einnahme aus der „Triſtan"-Premiere dem Bayreuther Feſtſpielunternehmen zugute komme. Zwar war in der Preſſe ſo manches herbe und ſatiriſche Wort gegen Wagner gefallen; man benutzte nun einmal den Meiſter mit ſeinen „extravaganten" Ideen gern als Zielſcheibe des Witzes. Gleichwohl geſtaltete ſich die Erſtaufführung vor ausverkauftem Hauſe unter Leitung Eckerts zu einer großen, ſpontanen Huldigung. Wagner wohnte an der Seite ſeiner Gattin (Coſima) in der Intendantenloge der Vorſtellung bei und wurde nach jedem Aufzuge mit Niemann, Beetz und Hofkapellmeiſter Eckert ſtürmiſch gerufen. — Am folgenden Tage vereinte ein Feſtmahl den Meiſter mit allen Teilnehmern und Mitwirkenden am großen Werke. Und dieſe Gelegenheit brachte dann auch die Beilegung der Mißſtimmung zwiſchen Wagner und der Generalintendanz. Herr von Hülſen ſah den Meiſter an ſeiner Seite, der perſönliche Verkehr und Gedankenaustauſch beſeitigte die letzten Reſte einer hinderlichen Antipathie, und Wagner konnte wenige Wochen ſpäter in einem Glückwunſchtelegramm an Hülſen dem innigen Bedauern darüber Ausdruck geben, daß man in Berlin ſeinem Wirken ſeit mehr denn einem Vierteljahrhundert fern geſtanden habe; hiermit verband ſich die herzliche Hoffnung, in dem neuen Vierteljahrhunderte einer regeren Anteilnahme ſicher zu ſein. Dieſe Hoffnung hat ſich erfüllt. Unter den Nachfolgern des alten Generalintendanten von Hülſen, dem Grafen Hochberg und Hülſens Sohne, haben Wagners Werke am Berliner Opernhauſe eine Heimſtätte gefunden. Sie haben ſich dafür auch dankbar erwieſen, indem ſie die lukrativſten Einnahmen für das genannte Inſtitut bilden.

2. Die Handlung in „Tristan und Isolde".

Erster Aufzug: Ein zeltartiges Gemach auf dem Vorderdeck des Schiffes, das Isolde in Gesellschaft ihrer Begleiterin Brangäne und unter dem Schutze Tristans nach Kornwalls grünem Strande bringen soll. Der improvisierte Raum ist mit Teppichen reich behangen. Isolde liegt auf einem Ruhebett, das Gesicht in die Kissen gedrückt, während Brangäne einen der Teppiche zurückgeschlagen hat und über Bord auf die blaue See hinaus blickt. Von der Höhe herab (etwa aus dem Mastkorbe) tönt das Lied eines jungen Seemanns:

Westwärts
schweift der Blick;
ostwärts
streicht das Schiff.
Frisch weht der Wind
der Heimat zu: —
mein irisch Kind,
wo weilest du?
Sind's deiner Seufzer Wehen,
die mir die Segel blähen?
Wehe! Wehe, du Wind!
Weh'! Ach wehe, mein Kind!
Irische Maid,
du wilde, minnige Maid!

Wir stehen inmitten der Situation, die uns mit zwingender Gewalt belehrt: hier Isolde, das glühende Gesicht in die Kissen gedrückt, — dort Brangäne, über des Schiffes Bord ostwärts*) am Horizont nach den blauen Streifen schauend, Kornwalls nahem Lande, — vom Maste herab das seltsame Lied, das zweifellos sich auf Isolde, die irische Maid, bezieht!

*) Nicht „im Westen", wie Wagner irrtümlich schreibt.

Sie war als Tochter des Königs von Irland mit ihrem Vetter Morold verlobt. Dieser zog nach Kornwall, dem Lande des Königs Marke, um dort den fälligen Tribut zu erheben; an Stelle des Tributs traf Morolds Haupt bei Isolde ein. Tristan hatte den Recken im Kampfe erschlagen und sandte die furchtbare Trophäe. Allein Tristan war selbst von Morold verwundet worden; nur Eine vermochte die mit vergifteter Waffe geschlagene, nie sich schließende Wunde zu heilen: Isoldes Mutter. So war Tristan als Spielmann Tantris nach Irland gefahren, um ungekannt Genesung zu suchen. Isoldes Späherblick erschaute in Tantris den gehaßten Tristan. Hatte sie doch im Haupte Morolds einen Schwertsplitter gefunden, der genau in die Scharte am Schwerte dieses Spielmanns paßte. In leidenschaftlicher Erregung wollte sie den kranken Tristan niederschlagen, als dessen Blick sie zurückhielt und das erhobene Schwert ihren Händen entgleiten ließ. Von diesem Augenblicke an liebte sie den Helden mit hoffnungsloser Liebe, sie hütete das Geheimnis seiner Person und sandte ihn geheilt nach Kornwall zurück. Und nun kam dieser selbe Tristan, um im Auftrage des alten Königs Marke um Isoldes Hand zu bitten und sie dem ungeliebten, kaum gekannten Manne in die Arme zu führen. „Weh'! Ach, wehe, mein Kind!" —

Jäh fährt Isolde vom Pfühl auf. Sie empfindet das Lied des jungen Seemanns als bittern Spott: „Wer wagt es mich zu höhnen?" Verstört blickt sie um sich und erkennt Brangäne: „Wo sind wir?" — Die Fremdin teilt mit, daß am Horizonte Kornwalls grüner Strand auftauchte; bei ruhiger See erreiche das Schiff sicher noch vor Abend das Land. Mit elementarer Gewalt bricht bei Isolde der lang verhaltene Ingrimm sich Bahn: „Nimmermehr! Nicht heut', nicht morgen!" Bestürzt eilt Brangäne auf die Herrin zu; doch bei dieser schäumt die Leidenschaft über, wie ein angeschwollener Gebirgsbach die Dämme seines Bettes einreißt: Wem gab die Mutter ihre Macht, über Meer und Sturm

zu gebieten? War's nur eine zahme Kunſt, die ſich auf Balſamträntlein verſtand? Herauf ihr tobenden Stürme zu wütendem Wirbel, der das träumende Meer in ſchäumenden Giſcht verwandelt, der dieſes trotzigen Schiffes zerſchellte Trümmer mit allem, was auf ihm lebt, verſchlinge! — Brangäne hat jäher Schreck befallen. Nie noch ſah ſie Iſolden ſo! Als ſie von der Heimat, von Vater und Mutter ſchied, nicht eine Träne ſchlich ſich da aus ihren Augen. Kalt und ſtumm, bleich und ſchweigend, ohne Nahrung und Schlaf verblieb ſie auf der Fahrt, ohne daß ihre Lippen der Vertrauten verkündet hätten, was das Herz bedrückte. So bringt Brangäne in Iſolden, ihr den Grund für alles dies mitzuteilen. Doch die Erſchöpfte verlangt nur Freiheit und Luft, da ihr das Herz zu erſticken droht. Brangäne ſchlägt die Vorhänge auseinander.

Man ſieht über den Bord des Schiffes aufs weite Meer hinaus. Um den Hauptmaſt lagert Seemannsvolk, im Hintergrunde Ritter und Knappen. Von ihnen etwas entfernt ſteht Triſtan mit verſchränkten Armen, ſinnend aufs Meer hinausblickend; zu ſeinen Füßen ruht der treue Kurwenal nachläſſig ausgeſtreckt. Aus der Höhe läßt ſich wieder der Sang des jungen Seemanns vernehmen. — Iſoldes Blicke haben ſofort Triſtan gefunden. Sie heften ſich feſt auf ihn und ſaugen neue Bitterkeit und Verzweiflung ein: Ihr erkoren und doch verloren, ſo ſtolz und kühn, und doch ſo feige! Dies Haupt und dieſes Herz müſſen dem Tode geweiht ſein! Der Gedanke iſt plötzlich mit der Entſchiedenheit ihres wilden Temperaments über ſie gekommen. In unheimlichem Tone fragt ſie Brangäne, was dieſe von dem „Knechte" Triſtan halte, — jenem „Helden", der ſo ſcheu ihren Blick vermeide und abwärts ſchaue. Betroffen wehrt die Befragte der Schmähung des Helden ohnegleichen, des Ruhmes Hort und Bann. — Höhniſch wird ihr die Antwort: Ein Held, der ſich zagend vor dem Streiche flüchtet, weil er als Braut für ſeinen Herrn eine — Leiche gewann. Sie mag es ſelbſt erfahren,

ob er ihr zu nahen wage, der Zage. Sie möge ihm der Herrin Wort melden, daß er zu ihrem Dienste vor sie entboten werde. Nicht bitten, — befehlen läßt sie es ihm.

Brangäne schreitet das Deck entlang, um den Auftrag der Gebieterin auszurichten, die ihr mit starrem Blicke folgt. Kurwenal hat die Nahende gewahrt. „Hab' acht, Tristan! Botschaft von Isolde!" so warnt er seinen Herrn. Der Name Isoldes läßt Tristan aus seinen Träumen auffahren. Beschäftigten sie sich mit ihr? Fühlt er die Nähe ihrer verzweifelten Liebe, die er flieht? Brangäne vermeldet, daß Isolde ihn zu sehen wünsche. — Tristan wehrt: Die lange Fahrt neigt sich schnell ihrem Ende; bevor die Sonne sinkt, ist das Land erreicht! — So möge er selbst zu ihr gehen und dies mitteilen; es sei der Herrin Wille. — Wo dort die grünen Fluren Kornwalls noch blau dem Blick sich zeigen, harrt der König seiner Gattin; um sie zu ihm zu geleiten, wird er sich ihr nahen. — Doch Isolde will, daß er ihr nahe da, wo sie seiner harrt. — Noch einmal findet Tristan die Abwehr: Auf jeder Stelle, wo er steht, dient er Isolden; wie kann er jetzt das Steuer außer acht lassen, das das Schiff sicher zu König Markes Land führen soll? — So muß denn Brangäne endlich den strengen Befehl ihrer Herrin übermitteln. Kurwenal ist empört aufgesprungen, um die Antwort für Tristan zu übernehmen: Sie möge Isolden sagen: Wer Kornwalls Krone und Englands Erbe der irischen Maid, die er dem Ohm zuführt, anbot, der kann der Magd nicht angehören. — Und als Brangäne sich entrüstet zurückzieht, singt Kurwenal trotz Tristans Gegenwehr der sich Entfernenden das kecke Lied vom Helden Morold nach, der einst übers Meer zog, um in Kornwall Zins zu holen, dem der Held Tristan aber das Haupt abschlug und als Zinszahlung nach Irland zurücksandte. Zwar schilt Tristan den Treuen weidlich aus, daß er in den Schiffsraum hinabflieht; doch schon hat die Mannschaft das kernige Lied aufgenommen und singt, sehr belustigt, den Refrain nach.

Brangäne ist in heller Bestürzung über eine derartig schnöde Abfertigung zu Isolde geeilt und hat die Vorhänge hinter sich geschlossen. Sie wirft sich der Herrin, die mit verzweiflungsvoller Wutgebärde aufgesprungen ist, zu Füßen und berichtet ihr auf Verlangen von Tristans Verhalten, seinen ausweichenden Antworten. Kurwenals kernige Erwiderung hat Isolde Wort für Wort vernommen. Wohl könnte auch sie erzählen von einem kleinen Kahne, der einst an Irlands Küste schwamm, darinnen ein todsiecher Mann, der sich Tantris nannte und von ihrer Kunst die Heilung einer schweren Wunde erheischte. Wohl erkannte sie an der Scharte im Schwert in Tantris den Mörder ihres Verlobten Morold; doch als sie dessen Tod mit Tristans Schwerte rächen wollte, „von seinem Bette blickt er her, — nicht auf das Schwert, nicht auf die Hand, — er sah ihr in die Augen. Seines Elends jammerte sie; das Schwert — sie ließ es fallen: die Morold schlug, die Wunde, heilt' sie, daß er gesunde, und heimkehre, mit dem Blick sie nicht mehr beschwere". — Jetzt entsinnt sich auch Brangäne des Gastes, den einst sie pflegen half. Und dieser Held, der mit tausend Eiden ew'gen Dank und Treue schwur, den Isolde als Tantris unerkannt und gesundet heimsandte, kehrt als Tristan kühn zurück und begehrt Irlands Erbin zum Weib für Kornwalls müden König Marke, seinen Oheim! Wer hätte zu Morolds Lebzeiten ihr solche Schmach zu bieten gewagt, die sie sich nun selbst schuf, indem sie das rächende Schwert machtlos ihrer Hand entgleiten ließ! Blinde Augen und blöde Herzen nur konnten sie glücklich wähnen. Wie verriet Tristan sie doch schmählich; sie, die schweigend ihm das Leben zurückschenkte, gab er preis an den Oheim. Fluch dem Verruchten! Rache und Tod ihm wie ihr! — Mit ungestümer Zärtlichkeit sucht Brangäne die Erregte zu beschwichtigen: Zeigt sich Tristan ihr nicht dankbar? Er bietet, selbst auf Kornwalls Krone verzichtend, ihr die Königinnenwürde und einen edlen, milden Gatten. — Allein mit Gründen der Vernunft ist hier

wenig auszurichten. Ungeliebt den hehrsten Mann stets sich nahe zu sehen, wie könnte eine Isolde diese Qual ertragen? Ungeliebt? Brangäne setzt mit ihren Überredungskünsten hier ein: Wo lebte der Mann, der Isolden nicht liebte, sobald er sie sähe! Und zög' ihn ein böser Zauber von ihr ab, so gab die Mutter ihr Rat und Hilfe mit. — Dadurch lenkt sie Isoldes düstere Gedanken auf die Zauber- und Heiltränke der Mutter. Brangäne muß die güldne Truhe bringen; sie birgt Balsam für Weh und Wunden, für böse Gifte Gegengift, als hehrsten Trank aber den Liebestrank. Doch Isolde hat bereits eine mit starkem Zeichen versehene Phiole ergriffen: „Du irrst, ich kenn' ihn besser; ... der Trank ist's, der mir frommt!" Entsetzt prallt Brangäne zurück: der Todestrank! — Von draußen tönt der frohe Ruf des Schiffsvolks. Man ist dem Lande nahe. Kurwenal tritt mit Ungestüm durch die Vorhänge in das Frauengemach und entbietet Isolden die Botschaft Tristans, daß vom Mast der Freude Flagge zu Markes Königschlosse herüberwehe; sie möge sich für die Ankunft in Kornwall rüsten. — Isolde ist bei der Botschaft erst schauernd zusammengefahren, gewinnt indessen schnell die Fassung wieder; so läßt sie Tristan sagen, daß sie nicht eher ihm zu König Marke folgen würde, bis sie zuvor Sühne von ihm für ungebüßte Schuld empfangen hätte. Gelegenheit zu solcher Sühne bietet ihm ihre Huld.

Während Kurwenal die Frauen verläßt, um Tristan die Botschaft zu überbringen, weiht Isolde in verzweifelter Hast die heftig sich sträubende Brangäne in ihren Plan ein. Dort den Todestrank soll sie in die goldne Schale gießen; er sei der Sühnetrank für Tristan. Kaum ihrer selbst mächtig, taumelt Brangäne zurück; indessen schneidet Kurwenals Rückkehr, der die Ankunft Tristans meldet, jede weitere Einrede ab.

Tristan ist eingetreten und ehrerbietig am Eingange stehen geblieben. Langes Schweigen bereitet die Katastrophe vor; Isolde versenkt sich in furchtbarer Aufregung in seinen Anblick, aus ihm neuen Haß und neue Verzweiflung schöpfend. —

Allmählich findet das Wort Eingang in die schwüle Stille. Sie stellt ihn zur Rede, warum er sie mied auf der Fahrt. „Sitte lehrt, wo ich gelebt: zur Brautfahrt der Brautwerber meide die Braut", wird ihr zur Antwort. Erregt weist sie auf die Blutschuld hin, die zwischen ihr und Tristan schwebt, ohne durch Urfehdeschwur auf offnem Feld vor allem Volke gesühnt zu sein, die Sühne für Morold, ihren Verlobten, den er erschlug. Wohl hielt sie einst das Schwert in der Hand, um ihre Rache zu kühlen; doch vermochte sie nicht den Siechen und Matten zu schlagen. Heut' steht er vor ihr als Held. Und da die Männer Urfehde schwuren, verlangt sie als Weib Genugtuung. — Bleich und düster reicht ihr Tristan sein Schwert: War Morold ihr so wert, so möge sie die Waffe fest und sicher führen und sorgen, daß sie nicht wieder ihrer Hand entfalle. Doch sie wehrt ab. Nicht soll man sagen, daß sie König Markes besten Mann erschlug. Sie verlangt den gemeinsamen Sühnetrunk. Ihr energischer Wink veranlaßt die zusammenschreckende Brangäne, das furchtbare Werk vorzubereiten. Ernenter Ruf des Schiffsvolkes drängt zu schnellem Handeln. In ihrer Verzweiflung findet Brangäne den Ausweg. Sie vertauscht das tötende Gift mit dem Liebestrank und füllt die Schale, um sie Isolden zu reichen. Draußen wiederholt sich der Ruf der Mannschaft, während Isolde Tristan das Unwürdige seiner Werbung für König Marke, ihre demütigende Magdrolle, vorhält und ihren starkem Liebesgefühl für ihn kaum die Fessel anzulegen weiß. Dieser Trunk bietet die rechte Sühne! — Tristan fährt aus seinen Träumen empor; er entreißt ihr die Schale. Wohl kennt er Irlands Königin und ihre Künste. Mag auch ihm der Inhalt des Bechers Genesen spenden! Seine höchste Treue und Ehre war auch sein Elend, der kühnste Trotz nur Trug; so trinkt er ohne Zagen des Vergessens gütigen Trank. — Mit dem Rufe: „Mein die Hälfte! Verräter, ich trink' sie dir!" entwindet Isolde ihm die halbgeleerte Schale, um den Rest zu trinken.

Gefaßt harren beide der tödlichen Wirkung des Giftes. Allein der Todestrotz ihrer Blicke weicht dem Aufleuchten in verzehrender Liebesglut. Zittern befällt sie, krampfhaft greifen sie nach dem Herzen, ihre Augen tauchen ineinander, die bebende Stimme stammelt die Namen „Tristan!“ und „Isolde!“ Mit dem Ausrufe: „Treuloser Holder!“ sinkt sie an seine Brust, während er die „seligste Frau“ in stummer Umarmung lange umfängt. — Aus der Ferne vernimmt man Trompeten und Posaunen, vermischt mit dem Heilrufe an König Marke. Die in Liebe versunkenen Zwei hören nichts. Entsetzt, händeringend, erkennt Brangäne die Folgen ihres trugvollen Werkes, das nun blühend emporrankt: Unabwendbare ewige Not an Stelle kurzen Todes, während Tristan und Isolde in tränmendes Liebesgeflüster sich verlieren.

Die Vorhänge werden weit auseinander gerissen; das Schiff ist mit Menschen dicht gefüllt, die über Bord dem Ufer zu winken, wo man Markes hohe Felsenburg gewahrt. Brangäne stürzt zwischen die Liebenden: „Unselige! Hört, wo wir sind!“ Sie legt Isolden den Königsmantel um, neue Heilrufe erschallen, Kurwenal tritt an Tristan heran und meldet das Nahen des Königs. Verwirrt schaut ihn sein Herr an: „Wer naht? Welcher König? Was will er?“ ... Auch Isolde zeigt sich entrückt: „Was ist? Ha, welcher Ruf?“ Brangäne bittet die Herrin inständig, nur heut die Fassung zu wahren. Verzweiflungsvoll bekennt sie den Austausch des Todestranks mit dem Liebestrank. Entsetzt starrt Isolde auf Tristan, um mit dem Rufe: „Muß ich leben?“ ohnmächtig an seine Brust zu sinken. Die Frauen der Begleitung nehmen sich Isoldes an und führen sie ihrem ankommenden Gatten, dem König Marke, entgegen.

Zweiter Aufzug: Die Tragik der Komplikation ist gegeben, ihre Konsequenz notwendig und natürlich. Der unselige Trank bringt Marke zugleich mit der Gattin die Untreue ins Haus und zwingt den hehren, reinen Helden

Tristan ebenso unter seine furchtbaren Zauber*) wie Isolden. Beide, erfüllt von dem unbezwinglichen, von einer fremden Macht in ihre Brust gelegten Gefühle für einander, täuschen den König, wann nur immer sich Gelegenheit zum Liebesaustausch bietet. Ein Garten mit hohen Bäumen vor dem Gemache Isoldes in zauberheller, anmutiger Sommernacht, am Eingange zur geöffneten Tür eine brennende Fackel! Wird sie gelöscht, so ist dies das Zeichen für den Geliebten, daß er ohne Furcht, entdeckt zu werden, nahen darf. Eben hat der König mit seinem Jagdtroß das Schloß verlassen; die Klänge der Jagdhörner tönen immer ferner herüber; ihnen lauscht Brangäne auf den Stufen zum Gemache stehend, während Isolde sich von dem glühenden Verlangen beseelt zeigt, Tristan zu umfangen. Brangäne warnt: Noch tönen sie deutlich herüber, die Hörner! Isoldes Liebe ist blind; sie achtet nicht der Gefahr. Sie wähnt des Laubes säuselnd Getön, des Waldquells sanft rieselnde Welle zu hören. Und doch harren Späher zur Nacht! Als Marke an Schiffes Bord aus Tristans bebender Hand die bleiche Braut empfing und der milde König der langen Seefahrt Mühen als Grund des Leids vorschützte, hat Brangäne des falschen Melot tückisch-lauernden Blick wohl wahrgenommen. Zwar nennt er sich Tristans treuen Freund; doch dünkt es ihr, als ob die für heute nacht so eilig beschlossene Jagd einem edleren Wild gelte, als Isolde glaubt. — Die Herrin sucht den Argwohn zu zerstreuen: Dem Freunde (Tristan) zulieb' erfand Melot diese List aus Mitleid. Sie gebietet, die Fackel zu löschen, damit der Geliebte einkehre. Den weiteren, inständigen Warnungen Brangänes

*) Die Frage nach der eigentlichen Bedeutung des Liebestrankes, der etwa die Annäherung auf langer Meerfahrt in einer kurzen, sinnfälligen Handlung zu kristallisieren hätte, bleibe hier unerörtert und dem Nachdenken des Lesers überlassen. Jedenfalls hat der Zauber im „Tristan" eine andre Bedeutung, als der Trank Gutrunes in der „Götterdämmerung", den sie Siegfried darreicht.

begegnet Isolde immer leidenschaftlicher. Sie eilt selbst auf die Leuchte zu und löscht sie: „Die im Busen mir die Glut entfacht, die mir das Herze brennen macht, die mir als Tag der Seele lacht, Frau Minne will, es werde Nacht, daß hell sie dorten leuchte, wo sie dein Licht verscheuchte . . . Die Leuchte, — wär's meines Lebens Licht, — lachend sie zu löschen, zag' ich nicht!" Brangäne wendet sich ab, um die Zinne des Frauengemachs zu ersteigen und dort mit wachsamem Auge die Liebenden zu behüten.

Erwartungsvoll schaut Isolde in den Baumgang hinein, mit ihrem Schleier dem Harrenden das Zeichen zu geben. Ihre immer leidenschaftlicher werdenden Bewegungen künden das Nahen Tristans an. Dieser stürzt herbei, sie fliegt ihm mit einem Freudenschrei entgegen; im Stammeln fließen die vollen Herzen über. Erst müssen sich Augen und Gefühl überzeugen, daß der körperliche Besitz das lange Sehnen seelischen Ganzaugehörens krönt. „Wie lange fern! Wie weit so nah! O Weit' und Nähe, hart entzweite! Holde Nähe, öde Weite! . . . Im Dunkel du, im Lichte ich!" Der öde Tag ging dahin; doch nicht erstickte die Nacht seinen Neid. Ein warnend Zeichen zündet er an der Liebsten Tür an, die Fackel, deren Schein Tristan wehrt. So weckt der tückische Tag grimme Not und Pein. Nun tauchen ihre Gedanken zurück in das Meer der Erinnerungen, sie gedenken des ersten Begegnens, der Werbung Tristans für Marke, um dann dem Liebesgefühle freien Lauf zu lassen. Catulle Mendès sagt: „Durch das Übermaß von Freude kindisch geworden, begnügen sie sich damit, die beiden Namen Tristan und Isolde auszusprechen. — Was ist aber das? Eine Silbe trennt die beiden Worte? Es liegt noch etwas zwischen Tristan und Isolde! Diese drei Buchstaben bilden ein hassenswertes Hindernis, es darf nicht Tristan und Isolde heißen, sonden Tristan-Isolde . . . Sie versenken sich in das Nirwana der Liebe, und da sie schon zu sein aufgehört haben und von ihrer menschlichen Liebe nur ein unbestimmtes, köstliches

Gefühl zurückgeblieben ist, lösen sie sich in ihrer gemeinschaftlichen Seele auf, die ihnen in ihrer Größe und Unergründlichkeit die Seele des ganzen Weltalls zu sein scheint." — Die wahre, ergreifende Gewalt ihres Gefühls wird erst klar, wenn man seinen reingeistigen, seelischen Charakter erwägt, der sich über diese Erde mit ihren menschlichen Wünschen und Gedanken hinaufschwingt und im Äther der Ewigkeit untertaucht, wo sich die Seelen liebend umschlingen und völlig ineinander aufgehen dürfen. Daher Tag und Tod, Nacht und Leben, aber ein Leben über den Sternen, also auch ein Tod für diese Welt: „So starben wir, um ungetrennt, ewig einig, ohne End', ohn' Erwachen, ohne Bangen, namenlos in Lieb' umfangen, ganz uns selbst gegeben, der Liebe nur zu leben." Nicht hören sie auf der Rasenbank unter den rauschenden Wipfeln, beim Murmeln des Quells, den warnenden Ruf Brangänes, daß die Nacht dem Tage zu weichen beginne. Sie leben ja nicht in dieser Welt, ihr Ohr ist unempfindlich gegen deren Laute. Selbstvergessen versinken sie in der Purpurnacht eines seligen Liebestodes, aus dem ihre kühne Phantasie ihnen die Freiheit ihrer Seelen gewährt und sie damit befriedigt.

Ein Entsetzensschrei Brangänes stört das „Nokturno". Man hört Waffengeklirr; Kurwenal, der treue Wächter, stürzt, mit gezücktem Schwerte zurückweichend, unter dem Rufe: „Rette dich, Tristan!" aus dem Gesträuch. Ihm auf dem Fuße folgen König Marke, der falsche Freund Melot und mehrere Hofleute. Die Überraschung ist vollständig gelungen. Auch Brangäne eilte vom Söller herab zu den Füßen ihrer Herrin, die, schamerfüllt, ihr Gesicht weggewandt hat, während Tristan den Mantel vor Isolde ausstreckt, um die Geliebte so den Blicken des Verräters und neugieriger Späher zu entziehen. Marke steht in sprachloser Erschütterung da. Die Morgendämmerung bricht an, „der öde Tag — zum letztenmal", wie Tristan sagt. Melot brüstet sich mit der Wahrheit seiner Anklage angesichts der auf frischer Tat

überraschten, Marke hat nur Worte tiefster Wehmut über die Täuschung durch den Treusten aller Treuen. Tristans Gedanken sind noch nicht aus der Welt der Phantasie in die reale Wirklichkeit zurückgekehrt; er wähnt Tagsgespenster, Morgenträume, täuschend und wüst, vor sich zu sehen. Doch wird er allmählich zum Vollbewußtsein gezwungen durch Markes Worte: Wohin nun Ehr' und echte Art, da aller Ehren Hort, Tristan, sie verlor? Wohin ist Tugend entflohen, da Tristan ihn verriet? Wozu Ruhm und Reich, die er, der Kinderlose, Unvermählte, dem wie einen Sohn Geliebten einst zu vererben hoffte? War es nicht Tristan, der ihn beschwor, des Landes Willen sich zu fügen und ein Weib zu nehmen? Der es für den Oheim selbst freite? Dem Mißtrauen und Verdachte, die sein offenes Herz erfüllten, wehrte er, bis er endlich, in dunkler Nacht den Freund beschleichend, die Schmach erfahren mußte, die kein Elend sühnt. — Auf keine der herben Fragen weiß Tristan eine Antwort zu geben. Seine Blicke fallen auf Isolde, die ihn sehnsuchtsvoll anschaut; und nun weiß er auch, wie dieser furchtbare Konflikt sich lösen muß. Wird sie ihm folgen, wohin er scheidet? In das nächtig-dunkle Land, aus dem die Mutter ihn einst zum Licht des Tages entsandte, um selbst zu sterben? Er wird Isolden voranschreiten, und sie verspricht ihm, den Weg getreulich zu finden. Wie Tristan die Sterbensbereite sanft auf die Stirn küßt, fährt Melot entrüstet auf. Sein Schwert ziehend, wendet sich Tristan schnell um: Wer wagt sein Leben? Jener dort, der Freundschaft erheuchelte und den Vertrauten an den König verriet? Er dringt auf Melot ein. Wie dieser ihm das Schwert entgegenstreckt, läßt er das seinige fallen und bietet so seine Brust freiwillig dem tödlichen Stoße dar. Verwundet sinkt er in des treuen Kurwenal Armen zusammen, mit einem lauten Aufschrei stürzt Isolde an seine Brust, während Marke den erregten Melot zurückhält.

Dritter Aufzug. Der ſterbende Triſtan! Vor uns der Garten der Burg Kareol, wohin Kurwenal ſeinen zu Tode verwundeten Herrn geſchafft hat. Durch Öffnungen in der Burgmauer blickt man von felſiger Höhe auf die weite Meeresfläche hinaus. Der Garten iſt ſchlecht gepflegt, von Unkraut überwuchert. Im Vordergrunde auf einem Ruhebette unter der Linde breitäſtigem Wipfel der leblos ausgeſtreckte Held, ihm zu Häupten Kurwenal, ſeinem Odem ängſtlich lauſchend. Eine traurige Weiſe, von einer Hirtenſchalmei herrührend, tönt von jenſeits der Mauer herüber. Als ſie verklungen iſt, zeigt ſich dort über der Brüſtung der Hirt, um Kurwenal zu fragen, ob ſein Herr noch nicht erwachte. Wehmütiges Kopfſchütteln gibt die Antwort. Erwachte er, wär's doch nur, um für immer zu ſcheiden, erſchien zuvor die Ärztin (Iſolde) nicht, die ein'ge, die ihm helfen kann! Kein Schiff iſt am Meereshorizonte zu erblicken. Spähte doch der Hirt eifrig danach aus. Öd' und leer das Meer! Sieht er ein Fahrzeug, ſo wird eine frohe Melodie ſeiner Schalmei es verkünden. Er verſchwindet, die alte Weiſe blaſend. Von ihr erwacht Triſtan aus langer Ohnmacht. Seine matte Stimme fragt, wo er denn ſei? Freudig erſchrocken begrüßt Kurwenal das zurückkehrende Leben. Erſt langſam gewinnt der Sieche das Bewußtſein, er erkennt Kurwenal, erkennt Kareol, ſeiner Väter Burg, und das Lied des Hirten, der ſeine Herde hütet. Das arme Volk, dem er einſt alles zu Erb' und Eigen ſchenkte, als er das Land verließ, hat Haus und Herd in Treuen gepflegt, ſo gut es vermochte. So iſt das alſo nicht Kornwall, ſondern Kareol! Wie aber kam er hierher? — Der treue Diener führte ihn zu Schiffe fort, er trug ihn auf ſeinen eignen Schultern herauf. Nun iſt er im rechten Lande, im Heimatland, im Schein der alten Sonne, darin von Tod und Wunden er ſelig geneſen ſoll! — Triſtans Gedanken irren zurück. Wo er erwachte, weilten ſie nicht. Nicht ſah er die Sonne, noch Land und Leute; im weiten Reiche der

Weltennacht, im Urvergessen, war er versunken. Nun trieb ihn die Sehnsucht zurück zum Licht des Tages. Aus dem Grauen und der Wonne des Todes jagt ihn ein inbrünstiges Lieben, das Licht zu schauen, — Isolden ... Kurwenal verbirgt erschüttert sein Haupt. Neues Leben scheint der Name in die Adern Tristans zu gießen. Er richtet sich langsam empor: Isolde noch im Reiche der Sonne, noch im Tageschimmer! Welch sehnend Bangen, sie zu sehen! War's ihm doch, als hätte sich krachend hinter ihm des Todes Tor geschlossen; nun steht es wieder weit offen, von den Strahlen der Sonne aufgesprengt. Mit hell erschlossenen Augen muß er der Todesnacht entlauchen, die zu suchen und zu zu finden, in der einzig zu vergehen ihm vergönnt ist. Wehe, des öden Tages wilder Drang regt sich von neuem, sein Gestirn weckt sein Denken zu neuem Wahn. Fluch dem Tag, der ewig wacht und mit seiner Leuchte ihn selbst des Nachts von ihr hinwegscheucht! Wann, ach, wann löscht die Holde endlich die Fackel, damit das Glück einkehre und nacht wird im Hause! — Endlich findet der heftig ergriffene Kurwenal Worte des Trostes, Balsam für die nie sich schließende Wunde. Noch heut' soll er Isolden sehen, sofern sie am Leben! — Am Leben?! Noch lebt Isolde, Tristan weiß es! Rief sie ihn doch aus der Todesnacht zurück zum Leben! — Froh, den Gedanken eine hoffnungsvollere Wendung geben zu können, erzählt Kurwenal seinem Herrn, wie dieser von der Wunde des verruchten Melot gleich einem Toten darniederlag; wie sie, die einst Morolds Wunde schloß, als beste Arztin kommen wird, auch die neue Wunde zu heilen. Ein zuverlässiger Mann ist übers Meer nach Kornwall entsandt, Isolden zu holen. — Immer lebhafter schlagen die Pulse Tristans: Isolde kommt! O hehre, holde Treue Kurwenals! Wie soll ihm Tristan danken, dem Schirm in Kampf und Streit, dem Freunde sondergleichen, der Lust und Leid, Freund und Feind, Minnen und Bangen, mit ihm teilte. Und doch kann jener nicht nachfühlen, was seine Brust durchwühlt, dies furcht-

bar zehrende Sehnen und Brennen, das ihn selbst, vermöchte er's mit seinem siechen Leibe, zur Warte hinan treiben würde, von dorten zu spähen, ob kein Segel sich zeigt, kein Schiff mit ihr. Des Fiebers wilde Phantasien ergreifen ihn, er wähnt das Fahrzeug am Riff zu sehen. Schon will Kurwenal seinen Gebieter verlassen, um selbst zu schauen, da hört man die klagende Weise des Hirten. Noch ist kein Schiff in Sicht! Schwermut beschleicht des Helden Herz: Muß er sie so verstehen, die alte, ernste Weise, die einst durch Abendwehen zu dem Kinde drang, den Tod des Vaters zu verkünden, — durch Morgengrauen herüberscholl, als der Sohn der Mutter traurig Los vernahm, die sterbend ihm das Leben gab? Fragt sie ihn nun, zu welchem Lose er geboren? Sich sehnen und — sterben und doch vor unerstickbarer Sehnsucht nicht sterben können! Die Weise erklang ihm auch, als er von Morolds giftiger Wunde stumm im Kahne lag, um zu Irlands Kind hinüber zu segeln, das ihn heilen sollte. Isolde schloß die Wunde und riß sie doch wieder auf; der Gifttrank, von dem er ganz zu genesen hoffte, brachte ihm sehrende Zauber, ewige Qual. Der furchtbare Trank! Wie er ihm wütend vom Herzen zum Hirn drang! Nun findet er nirgends Ruhe, nirgends Heil und süß befreienden Tod. Die Nacht gibt ihn dem Tage zurück, damit die Sonne sich an seiner Qual weide. Ihr sengender Strahl brennt ihm das Herz, kein Schatten, keine kühle Nacht, Verschmachten! Und doch hat er selbst jenen Trank gebraut aus Vaters Not und Mutter Weh, aus Liebestränen, Lachen, Weinen, Wonnen und Wunden. „Verflucht sei, furchtbarer Trank! Verflucht, wer dich gebraut!" — Vergebens sucht Kurwenal auf den Erregten einzuwirken. Entsetzt schreit er laut auf ob des schrecklichen Zaubers mit seinem Minnetrug und Liebeszwang und beugt sich über den ohnmächtig Zurückgesunkenen, den wonnigsten Mann, dem Minne Fluch gewann. Ist er tot? Lebt er noch? — Langsam kommt Tristan zu sich: Das Schiff, sah man es noch

nicht? — Gewiß noch heute muß es kommen! — Und Isolde winkend darauf, ihm Sühne trinkend? Sieht sie denn Kurwenal nicht, wie sie hehr durch des Meeres Gefilde wandelt, auf den wonnigen Blumen sanfter Wogen, Trost und süße Ruhe ihm zulächelnd? Ach, Isolde, wie hold, wie schön sie ist! Und Kurwenal sähe sie nicht? Hinauf zur Warte! Das Schiff, Isoldens Schiff, er muß es sehen! . . .

Hat der Dahinsterbende mit dem geschärften Gefühle des bereits halb Verklärten die Nähe der Geliebten empfunden? Während Kurwenal noch zögernd mit Tristan ringt, läßt der Hirt von außen eine lustige Weise vernehmen. Freudig eilt der treue Diener zur Warte. Wahrhaftig, ein Schiff naht von Norden! In Tristan wächst die Begeisterung. Wußte er es doch, daß sie lebt und mit ihrem Dasein auch das seinige webt! Hei, wie die Segel sich blähen, wie das Fahrzeug dahinfliegt, berichtet Kurwenal! Und am Wimpel der Freude Flagge lustig wehend! Nun schwand das Schiff hinter dem Fels. Bringt ihm das Riff Gefahr? Wer führt das Steuer? Endlich nach bangen Sekunden des Zweifels, erregter Fragen, glücklich im sichern Strome, dem Hafen zusteuernd! In seines Herzens Seligkeit vermacht Tristan dem treusten Freunde all sein Hab und Gut noch heute. Sieht er Isolde? Sie ist's! Sie winkt! Im Hafen der Kiel! Mit einem Sprung springt sie vom Bord zum Strand! Tristan drängt Kurwenal, ihr entgegenzueilen; der verspricht, Isolden mit starkem Arme selbst heraufzutragen, nur möge sein Herr auf dem Lager verharren. — Doch er, wie könnte er müßig bleiben, wo alle Pulse siebernd ihm schlagen! Mit blutender Wunde bekämpfte er einst Morold, mit blutender Wunde will er heut' Isolden erringen. Naht doch sie, die für ewig die Wunde ihm schließt! Er hat sich aufgerafft und springt vom Lager. Von draußen hört man Isoldes Stimme den Namen Tristans rufen. Taumelnd stürzt er der Hereineilenden entgegen. Sie fängt ihn mit den Armen auf. Noch

einmal entquillt der Name Isoldes seinen Lippen, dann sinkt er, den Blick auf sie geheftet, langsam entseelt zu Boden.

Mit einem Schrei des Entsetzens hat sich Isolde über den Geliebten geworfen. Hört er ihre Stimme nicht? Isolde ist's, die ihn rief, die kam, mit ihm treu zu sterben! Stumm bleibt sein Mund, — hat sie der Tod um die kurze Stunde letzten Erdenglücks betrogen? Wo ist die Wunde? Sie will sie heilen! Die Nacht mit ihm zu teilen, vereint mit ihm des Lebens letzten Seufzer auszuhauchen, ist sie gekommen. Und nun? Gebrochen der Blick! Still das Herz! — Ohnmächtig sinkt sie an der Leiche zusammen.

Aus der Tiefe dringt dumpfes Gemurmel und Waffengeklirr. Der Hirt kommt über die Mauer gestiegen und reißt den in furchtbarer Erschütterung stumm dastehenden Kurwenal aus seinem dumpfen Brüten: Ein zweites Schiff naht der Küste! Kurwenal überzeugt ein Blick über die Brüstung der Burgmauer aufs Meer, daß König Marke und Melot nahen. In wilder Hast ruft er seine Leute zusammen und verrammelt mit dem Hirten das Tor. Allein hier ist Gegenwehr unnütz. Brangänes Stimme ertönt von außen und warnt, das Tor zu schließen. Aber Kurwenal vermutet auch in ihr eine Verräterin. Der erste, der dem Schwerte des treuen Dieners sich stellt, ist Melot, der schändliche Wicht. Mit einem gewaltigen Streiche streckt ihn Kurwenal zu Boden. Nicht will er von Brangänes Botschaft hören, daß man in friedlicher Absicht komme. Er rast, er will seine Opfer haben. So ruft er Marke zu: „Hier wütet der Tod! Nichts andres, König, ist hier zu holen: Willst du ihn kiesen, so komm!" In dem Kampfe wird Kurwenal tödlich verwundet. Mühsam schleppt er sich bis zu Tristan und bricht zu den Füßen seines Herren zusammen: „Tristan! Trauter! Schilt mich nicht, daß der Treue auch mitkommt!"

Erschüttert steht der König vor den Leichen Tristans und Kurwenals, vor der schon halb im Tode verklärten Isolde. Kam er doch, um Frieden zu stiften und, von Brangäne

über des furchtbaren Zaubertrankes Geheimnis aufgeklärt, die Hände der Schuldlosen ineinander zu fügen. Nun starrt ihm der Tod entgegen, dem auch Isolde in sanfter Auflösung entgegengeht. Wohin er vorausschritt zur ewigen Nacht, dahin folgt sie ihm in des Weltatems wehendes All, von wo sie kein trügerisches Licht des Tages in die schlimme Wirklichkeit des Erdendaseins zurückreißt. Schon umwallen sie sanfte Lüfte einer andern Welt. Mit einem rührenden, leise verklingenden Gesang löst sich ihre Seele vom Körper los, um der des andern nachzustreben und sich mit ihr in der Ewigkeit, unkörperlich und frei von allem irdischen Leid, zu vermählen.

---

3. Die Musik zu „Tristan und Isolde".

Bei „Tristan" kann selbst die objektivste Inhaltsangabe, soweit sie wenigstens den Anspruch auf leidlich erschöpfende Darstellung erhebt, nur mit der künstlerischen Ästhetik Hand in Hand gehen. So kommt es, daß bereits der vorhergehende Abschnitt an verschiedenen Stellen auf die großen seelischen Momente, die psychologischen Axiome, eingehen mußte, die dem Riesenbau dieses Tondramas als Basis dienen. Man mag über die poetische Lebensphilosophie des Liebespaares denken wie man wolle, man mag zunächst einmal die ethische Frage nicht stellen, ebensowenig wie die Frage nach etwaigen musikalischen oder szenischen Längen. Das Werk ist durchaus dramatisch aufgebaut, die Struktur in kleinste Einzelnheiten hinein proportional und ebenmäßig, die Schönheit, die mit dem Zuge des Leidens behaftet sich zeigt, rührend, die Musik im engsten Vereine mit der Poesie hat wieder einmal

glänzend bewiesen, daß gewissen Stoffen nur in der Form des Musikdramas beizukommen ist, um sie für die Bühne zu gewinnen. „Tristan“ ist nicht allein das eigenartigste unter Wagners musikalischen Dramen, man kann das Werk die bedeutungsvollste Schöpfung aller Zeiten auf dem Gebiete der musikalischen Bühnenliteratur nennen. Die Vorzüge der neugeschaffenen Form zeigen sich hier am sinnfälligsten. Die schlichte Einfachheit der Handlung, wie sie im Poem des Gottfried von Straßburg enthalten ist, kann nur durch adäquate musikalische Stimmung zur Vertiefung gelangen. Man denke sich die Liebesszene zwischen Tristan und Isolde im zweiten Aufzuge etwa gesprochen, um sofort zu erkennen, daß der an poetischen Reizen so überreiche Abschnitt das beste Teil seiner erhabenen und eindringlichen Schönheit verlieren würde. Hierin lag eben das Geheimnis des Musikdramas, daß es, wo das Wort durch das umhüllende, begleitende, umarmende, psychologisch hinweisende und innerlich mit ihm verwachsene Motiv vertieft wird, so den Reflex der großen Seelenstimmung unmittelbar ausstrahlt. Ja, es ist ganz zweifellos, daß die Textsprache des Musikdramas nicht nur eine von der Oper ganz verschiedene sein kann, sondern sogar sein muß. Gerade von diesem Standpunkte aus ist „Tristan“ eine ganz gewaltige Tat, zugleich ein leuchtender Sieg über die Gegner der neuen Form. Otto Neitzel sagt: „Nicht der Inhalt, sondern seine Form bedingt in erster Linie den Wert eines Kunstwerks, und nirgendwo hat Wagner, selten hat ein Genius mit größerer Vollendung einen Inhalt geformt, wie Wagner hier den von ihm erwählten. Und wenn an der dichterischen Gestaltung, am sprachlichen Ausdruck der Tadel rütteln mag, vor dem gesungenen Wort und vor seiner Erläuterung durch das Orchester muß er verstummen, und vor der Kunst, mit welcher ein Grundgedanke, die Todessehnsucht der Liebe, hier zu tönendem Ausdruck gebracht ist, muß er sich in Bewunderung wandeln ... Hier zum erstenmal verdichtet Wagner mit Konsequenz die von ihm zur

Kennzeichnung bestimmter Seelenzustände der Handelnden erdachten Leitmotive zu einem künstlerischen System. Wie die Motive der poetischen Stimmung entsprossen sind, so entscheidet von jetzt ab über die Verwendung eines Motivs nicht mehr die Abrundung der musikalischen Form, sondern das Wort, und auch die Entwicklung und Verknüpfung der Motive erfolgt an der Hand der poetischen Zweckmäßigkeit ... Die Motive sind der herrschenden Grundstimmung des Dramas durchaus unterworfen; fast allen ist die Vorliebe für chromatische Intervalle, der mangelnde Abschluß, das stete Modulieren von einer Tonart zu einer mehr oder weniger entfernten zu eigen. Hieraus ergibt sich ein Ringen, Suchen, Wogen, das dem Gemütszustande der Sehnsucht entspricht" ... Die unendliche, nie zu stillende Sehnsucht, die schließlich erkennen muß, daß sich ihrer Befriedigung diese Welt verschließt, die darum den Tod herbeihofft, um in der ewigen Nacht des Jenseits den körperlosen Ganzbesitz, das seelische Ineinanderschmelzen, zu vollziehen, das ist das große Rätsel dieses Dramas, dem sich eine unbeschreiblich zwingende, musikalische Illustrationskunst dienstbar erweist. Wort und Ton vereinen sich zu unlöslicher Gemeinschaft, es ist alles klingende, unmittelbar berührende Wahrheit der Darstellung, die zum Mitdurchleben zwingt und dadurch den Gipfel natürlicher Schönheit erreicht. Es besteht und kann keine andre Stimmung bestehen, als die tiefsten Mitempfindens und stärkster Ergriffenheit. So ist zu begreifen, daß der letzte Aufzug mit den qualvollen Leiden Tristans, der in dieser Situation unwillkürlich an den dahinsterbenden Philoktet des Sophokles erinnert, nahezu aufreibend und verzehrend wirkt. Aus diesem Leiden heraus muß uns der selige Liebestod Isoldes als etwas durchaus Selbstverständliches erscheinen, weil wir mit den Helden in der furchtbaren Erregung leben und begreifen, daß eins ohne das andre nicht zu existieren vermag. Es wird auch klar, daß das Drama uns mehr erschüttern und rühren muß, als alle bisherigen Bühnenwerke; denn solche Kunst hatte noch

niemand angewendet,*) eine Kunst, die unmittelbar zur Natur wird und uns zu sich zwingt. Die tönende im Verein mit der gesprochenen und darstellenden Kunst hat hier ihren Zenit erreicht und kann in dieser Form niemals überboten werden.

Gottfried von Straßburg — Richard Wagner! Bei Gottfried die duldende Liebe, an der die Welt Rache nimmt, weil sie ihre Satzungen mißachtet. Bei Wagner die hoffnungslose Liebe, die den Todeskeim in der Brust trägt; aber der Tod ist keineswegs Nirwana, Vernichtung, sondern Erfüllung letzten und höchsten Liebesglücks, weil er das Losringen von allem Irdischen und Sterblichen bedeutet und die Möglichkeit bietet, die Liebenden „über alle Grenzen der Wirklichkeit, des Raumes, der Zeit, der Erscheinungswelt obsiegen zu lassen, sich an den höchsten Weltengeist hinzugeben und in ewig untrennbarer Vereinigung miteinander und mit dem Vatergeiste zu verharren."**) Mit der Erkennung dieses Moments muß die Liebe Tristans und Isoldes aus der engen Vorstellung romanmäßiger Auslegung hinaus in den Weltenraum wachsen, mit den Füßen die Erde, mit dem Scheitel die ewigen Sterne berührend. Vor allem entzieht sie sich der bananfischen oder moralphilisterlichen Auffassung, die in ihr eine lediglich auf Sinnenbefriedigung gerichtete Tendenz erblickt. Davon ist nirgends die Rede; es kann das auch nicht sein, da mit diesem Momente der ganze Schmelz und Duft ihr abgestreift würde und die großen Liebes-Philosophien des zweiten Aufzugs vom Tag und von der Nacht, vom Sterben um ganz zu leben, hinfällig würden. Es ist ein Sehnen, das sich von allem Körperlichen losgerungen hat, ein Sehnen rein geistiger Art, das mit seligem Schauer dem Augenblicke entgegenharrt, in dem der Tod die letzte, heißeste

*) „Tristan" erschien vor den „Meistersingern", wenngleich die Anregung zu letztgenanntem Werke weit früheren Datums ist.

**) Eine Anschauung, die auf Gedanken der Schopenhauerschen Philosophie zurückgeht.

Hoffnung allgütig erfüllt und die Seelen frei macht von dem Zwange dieser Welt.

Immerhin bleibt auch in dieser Auffassung der Gegensatz der Liebe zur menschlichen Moral, die des Hauses Heiligkeit streng hütet und de facto den Ehebruch nicht in der äußersten, hier nicht vorliegenden verbrecherischen Handlung, sondern auch in solch rein geistigen Beziehungen erblickt. Sie brächte Tristans Treue dem König Marke gegenüber, für den er Isolden warb, seine Ehrenhaftigkeit und Lebensanschauung in nicht minder schiefe Position, wie die Isoldes, wenn nicht der durch Brangäne vertauschte Zaubertrunk wäre, ein Einfluß, unabhängig vom Willen der Helden, aber diese mit der Macht des blind waltenden Fatums der antiken Tragödie unter seinen Bann zwingend. Vor der Liebestrank-Szene zeigen sich Tristan und Isolde zwar nicht ohne Interesse für einander; aus Isoldes Groll und Tristans willensstarker Abweisung leuchtet sehr wohl eine Glut, die bei günstiger Vorbedingung leicht zur Flamme sich entzünden könnte. Allein alle Begleitumstände deuten daraufhin, daß Tristans Feingefühl, sein ritterlicher Sinn und unbeugsamer Wille nie einer für ihn verbotenen, verräterischen Liebe Nahrung gönnen würde. Jenen Willen kann nur eine vom Helden unabhängige Einwirkung brechen, der Zaubertrank. Und ihn mischt Brangäne in heller Verzweiflung, um nicht durch Darreichung des Todestranks, wie Isolde bestimmte, sich selbst der Teilnahme an einem noch furchtbareren Verbrechen schuldig zu machen. Sie wählt daher, vom Augenblicke vor die schnellste Entscheidung gestellt, das kleinere der Übel, allerdings um an der verhängnisvollen Wirkung ihres Handelns sofort zu erkennen, was sie schuf: „Wehe! Wehe! Unabwendbare ewige Not für kurzen Tod! Tör'ger Treue trugvolles Werk blüht nun jammernd empor!" Tristan erliegt dem Zauber mit dem Ausrufe: „O Wonne voller Tücke! O truggeweihtes Glücke!", während Isolde auf Brangänes Geständnis, daß es der Liebes-

trank war, den sie reichte, nur die Frage hat: „Muß ich leben?“

Nun hat man, wie schon erwähnt, der ganzen Liebestrankszene die Mission bildlicher Bedeutung zuzuschreiben versucht, um so die tragische Schuld der Helden rite und vom Standpunkte der Tragödien-Grundlehre zu beweisen. In dem Tranke soll sich das Fazit eines längeren Beisammenseins während der Seereise mit der allmählichen Annäherung der aufkeimenden Liebe kristallisieren, die, lange zurückgehalten, endlich zum Durchbruch und Ausgleich auf beiden Seiten kommen muß. Diesen Zwang des reinen Naturgesetzes, dem menschliche Schwäche nicht zu widerstehen vermag, würde etwa die Wirkung des Zaubertranks gleichkommen. Schließt man sich dieser Ansicht an, so steht allerdings die tragische Schuld mit ihrer Begründung und Sühne durch den Tod in hellem Lichte, aber aus dem Dialog des Dramas erstehen Gegensätze, die nicht zu überbrücken wären . . .

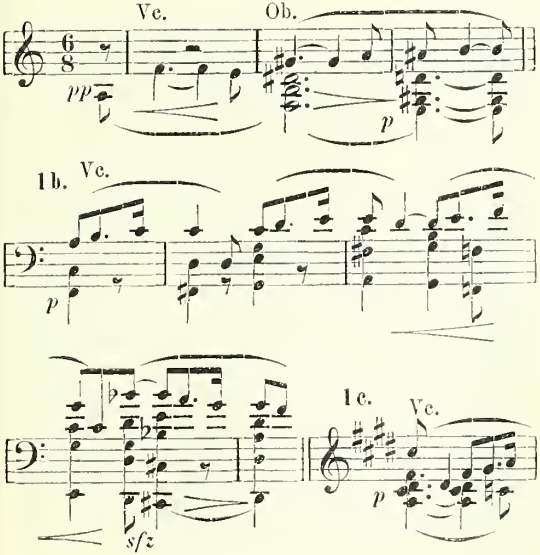
Daß der „Tristan“-Stoff durch Wagner nicht nur der Bühne, sondern überhaupt dem deutschen Volke und der Welt aller Gebildeten wiedergewonnen wurde, kann nicht verschwiegen werden. Gottfried von Straßburg wird heute, die germanistische Forschung abgerechnet, nicht mehr sehr viel gelesen. Wohl hat es treue Deutsche gegeben, die von dem Bestreben beseelt waren, das einzig in seiner Art dastehende Epos der Menschheit von neuem darzubieten; allein ein Unstern schien über dem großen Werke zu walten: Kurz, Immermann und Simrock starben über der unvollendeten Arbeit, als Ganzes, Fertiges in hochdeutscher Übertragung ist uns allein Richard Wagners dramatische Dichtung geblieben. —

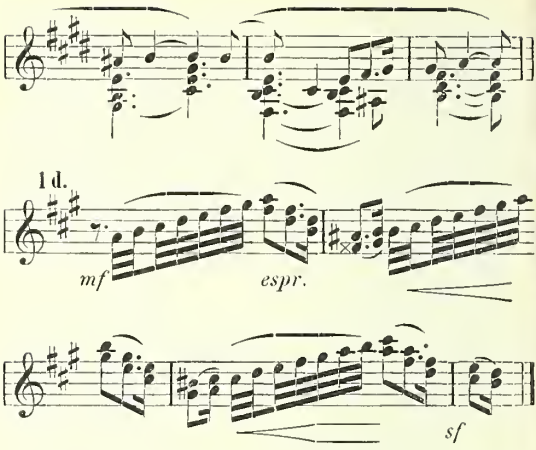
Eine Betrachtung des musikalischen Inhalts von „Tristan und Isolde“ wird zunächst zu der Entdeckung führen, daß der Tondichter seinen Hauptheldeu nicht ein einziges, rein persönliches Motiv angewiesen hat, wie wir es z. B. im „Nibelungenring“ so oft antreffen. Das ist indessen sehr natür-

lich und aus der inneren Bestimmung des Dramas heraus zu erklären: die Individualität der Helden löst sich hier vollständig im Liebesgefühle auf: „Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Tristan, nicht Isolde; ohne Nennen, ohne Trennen, neu Erkennen, neu Entbrennen; endlos ewig einbewußt: heiß erglühter Brust höchste Liebeslust!“ (vgl. den Gesang der beiden im zweiten Aufzuge unmittelbar vor Markes Eintritt). So ist „Tristan und Isolde“ das unpersönlichste Drama, das wir von Wagner besitzen, die Haupthandelnden stehen im Banne einer sie durchaus beherrschenden Gefühlsmacht, die sie in ihrer Selbstvergessenheit hoch emporhebt zu den Sternen, um sie alsdann desto tiefer in den schier unendlichen Abgrund stürzen zu lassen. Der Zaubertrank hat die Liebenden ihrer Persönlichkeit, ihrer Individualität beraubt, auf die nun einmal auch das Motiv angewiesen ist. Marke, Kurwenal, selbst Melot, haben ihre persönlichen, musikalischen Noten. Kurwenals Person mit ihrem Motiv wirkt daher in dem scheinbar steuerlosen Getriebe durcheinanderwogender Liebesleidenschaften beruhigend für den, der des sicheren Halts einer menschlichen Individualität bedarf, um sich nicht im Strome der Empfindungen zu verlieren. Hierin aber ruht gerade die Tendenz und Wirkung des Dramas; und Wagner hat sich auch wohlweislich gehütet, vor dem Zaubertrank seine Helden irgendwie musikalisch zu charakterisieren, außer in den ganz allgemeinen Konturen der dramatischen Stimmung, obwohl hier ihre Individualität noch vorhanden war, noch nicht unter dem Zwange einer fremden Einwirkung verloren ging. Die Konsequenzen, die sich aus dieser Anordnung für die Auffassung des Zaubertranks ergeben, mag jeder selbst erwägen. Ist es geschehen, um die Helden gleich von Anfang an als Marionetten einer Leidenschaft zu kennzeichnen, die ihre Herzen bereits vor dem unseligen Tranke mit beängstigender Nähe bedrohte, dann könnte man wohl zu einer bildlichen Bedeutung des Zaubers gelangen. Erfolgte die Disposition auf Grund musikdramatisch-technischer Rücksichten,

um die einheitliche Form durchaus zu gewährleisten, so fällt naturgemäß die oben angedeutete Kombination fort.

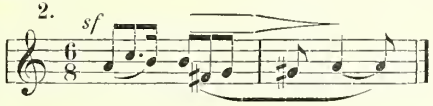
Das kurze Vorspiel, in seiner thematischen Arbeit ein Meisterstück aller Instrumentalmusik, bringt als kurze Rekapitulation des Drameninhalts vier bedeutsame Motive, die Tristan und Isolde gemeinsam sind, in der logischen Folge ihres Eingreifens: das des Liebessehnens (1a), der Blickfesselung oder des Liebesblicks (1b), des Liebeszaubers (1c) und das mit der Liebessehnsucht als Quelle zugleich entströmende Motiv des Entzückens und Liebesjauchzens (1d):





Die Violoncelle setzen, von der Oboe abgelöst, sofort mit dem Motiv des Liebessehnens (1ª) ein: („Dies furchtbare Sehnen, das mich sehrt; dies schmachtende Brennen, das mich zehrt!"). Der Liebestrank hat also die Herzen entzündet. Zunächst das Sehnen (1ª) wie stockend (vgl. die Liebestranks-Szene im ersten Aufzuge). Eine lange Pause zeigt die spannungsvoll und gefaßt auf die Wirkung des tödlichen Giftes Harrenden. Aber statt des Erlösers Tod gießt das Sehnen seinen flammenden Brand in beider Herzen. Von neuem hebt Motiv 1ª, in der Verminderung sich aufwärts bewegend, an, sodann zum dritteumal. Die starren Pausen, die zwischen den Wiederholungen des ganzen Motivs oder seiner letzten Phrase stehen, zeigen das bange Zagen. Da finden sich ihre Blicke, deren Aufleuchten ihnen alles besagt. Das Motiv der Blickfesselung (1ᵇ) setzt nach einer starken letzten Wiederholung des Sehnsuchtsmotivs im piano

ein. Wie im seligen Liebesgespräch der ineinander getauchten Augen geht die Diktion auf 1^b von den abgebrochenen, fast gestammelten Fragen in den melodischen Fluß beglückender Antwort über: „Tristan!" — „Isolde!" — „Treuloser Holder!" — „Seligste Frau!" — So finden sich auch auf dem Kornwall entgegenstrebenden Schiffe die Seelen der Zwei, als Brangänes Liebestrank sie unter seinen Zauber zwingt. Ein crescendo und poco rallent. auf einer Kombination der Motive 1^a und 1^b führt dann bei a tempo zum Einsatz der Liebeszauberweise (1^c), welche die Violoncelle zart anstimmen. Fest und unlöslich umstrickt der Zauber unseliger Liebe die Herzen. Unselig? — Nun, dem Motiv 1^c schließt sich unmittelbar die fast drohende Wendung an:

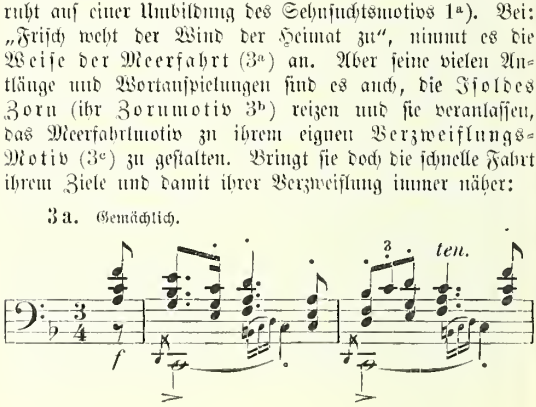


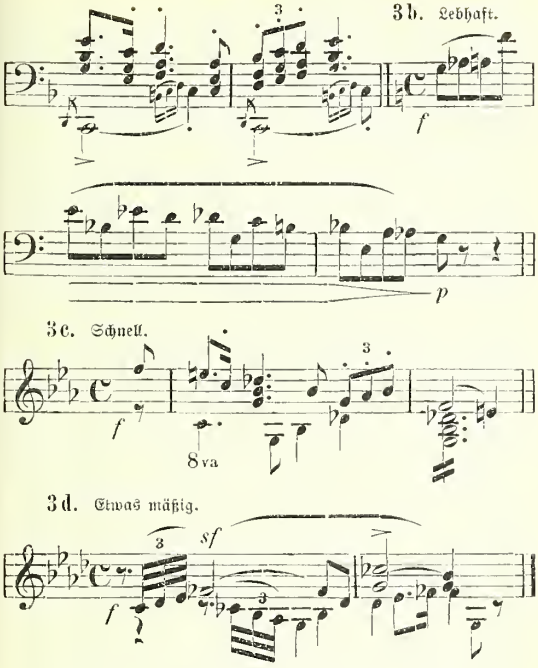
Das Verhängnis-Motiv könnte man sie nennen. In der Tat trägt die eben mit elementarer Gewalt sich bahnbrechende Liebe den Keim des Todes in sich. Aber der Tod wird hier nicht ein Vernichter der Liebe, sondern ihr Erlöser und Läuterer. — Nun wogen die bisher gewonnenen Motive (1^a—1^c und 2) flutend dahin, sich ineinanderrankend, miteinander mischend: Sehnen, Blickfesselung, Liebeszauber, darüber schwebend das finstere Verhängnis. Beim Übergange nach A-dur (Takt 44) hören wir Motiv 1^b marcato molto bis zum schwelgerischen (rallent.) fortissimo, das sich sofort wieder abdämpft, um Liebeszauber (1^c) und dräuendem Unheil (2) das Wort zu gönnen. Ein wundersames Wechselspiel, ein Tändeln am Rande des Abgrundes, selbstvergessen und alles hingebend. Eine kolossale Steigerung führt zum Höhepunkte, der im Takt 64 eintritt. Aus tiefster Brust löst sich der Laut jauchzender Freude (1^d)

los, dazu das tiefe Sehnen (1ª). Die ganze Welt ringsum ſcheint zu verſinken in dieſem ſchwelgeriſchen Entzücken, das alles mit ſich fortreißt, um plötzlich aus dem fortissimo jäh herabzufallen in die zitternde Sehnſuchtsweiſe (1ª). Sie beſinnen ſich auf ſich ſelbſt. O, der freche Tag, der zerſtörend zwiſchen das Stillen des Sehnens tritt und die erträumte Nacht des Nimmermehrſeins, des Aufgehens im Weltall und liebenden Umſchlingens der Seelen, verſcheucht. Die Darſtellung greift wieder zur halb abgebrochenen Diktion des Eingangs, das Sehnen iſt es, das nie geſtillt wird und mit ſtets neuer Pein das Herz durchwühlt, Sehnen und Blickfeſſelung. Troſtlos klagend, dumpf gepreßt verklingt das Vorſpiel in den Bäſſen. Wir wiſſen jetzt, daß es ein trauriges Lebensſchickſal iſt, das ſich vor unſern Blicken entrollen ſoll.

Erſter Aufzug: Über den düſtern Epilog der Bäſſe am Ende des Vorſpiels ſchwingt ſich der Geſang des jungen Seemanns an ſein iriſches Lied. Auch dieſes Lied durchzieht das Sehnen (die Melodie: „Weſtwärts ſchweift der Blick“ ruht auf einer Umbildung des Sehnſuchtsmotivs 1ª). Bei: „Friſch weht der Wind der Heimat zu“, nimmt es die Weiſe der Meerfahrt (3ª) an. Aber ſeine vielen Anklänge und Wortanſpielungen ſind es auch, die Iſoldes Zorn (ihr Zornmotiv 3ᵇ) reizen und ſie veranlaſſen, das Meerfahrtmotiv zu ihrem eignen Verzweiflungs-Motiv (3ᶜ) zu geſtalten. Bringt ſie doch die ſchnelle Fahrt ihrem Ziele und damit ihrer Verzweiflung immer näher:

3a. Gemächlich.

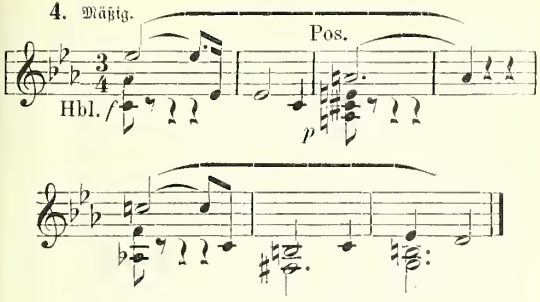




Als das Seemannslied verklungen ist, setzt zunächst aus dem Motiv des Trotzes (3^a, Takt 2) zweimal hintereinander ein, um das Zornmotiv (3^b) folgen zu lassen. Wütend fährt Isolde von ihrem Lager empor, weil sie sich verhöhnt wähnt. 3^a, Takt 2, ist rein aus dem Motiv der Blickfesselung abgeleitet, 3^b dagegen aus dem Sehnsuchts- (Takt 3, 4) in Verbindung mit dem Meerfahrt-Motive.

Gleich hier im Eingang muß man sich der absoluten musikalischen Logik bewußt werden, die den dramatischen Bau nach allen Seiten hin ergänzt. Hat nicht sie, die wilde, irische Maid, Tristans Blick gefesselt? Und diese Meerfahrt nach Kornwall, steht sie nicht in grellstem Widerspruche zum Sehnen ihres Herzens? — Brangäne gibt zum Meerfahrt-Motiv der Herrin Bescheid, daß sich dem schnellsegelnden Schiffe bereits die blauen Landstreifen Kornwalls zeigen. Sie ahnt nicht die Fülle der Herzensnot, die Isolde ihr verbarg. Nun aber erfährt sie alles. Lebhaft tritt das Verzweiflungsmotiv (3^c) die Herrschaft an, als Isolde die Verstellung preisgibt und ihr wahres Gesicht zeigt. Sie ironisiert in höchster Leidenschaft diese fluchwürdige Fahrt (3^c aus 3^a), des Herzens inbrünstiges Sehnen (1^a: „O zahme Kunst der Zauberin"), sich selbst und ihr Geschick. Bei: „Von der Heimat scheidend kalt und stumm" stellt Brangäne in Motiv 3^d ihren schweigsamen Trotz der wahren Stimmung (3^e: „Starr und elend, wild verstört") gegenüber. Was Isolden quält, verrät das immer wiederkehrende Motiv des Liebessehnens. Heftig wird die musikalische Darstellung, als Isolde nach Luft aufschreit und Brangäne die Vorhänge hastig auseinanderzieht (die synkopierten Akkorde auf dem Orgelpunkte B mit dem allmählichen diminuendo als Charakteristik überwundener Krisis).

Von B sind die Bässe auf G als Orgelpunkt herabgesunken (später chromatisch bis Es). Wohl bieten die zurückgeschlagenen Teppiche der erquickenden Luft freien Durchzug, aber sie enthüllen zugleich den Gegenstand des Sehnens — Tristan. Auch hören wir das Lied des jungen Seemanns auf 3^a in der Reprise. Das Sehnen (1^a) regt sich von neuem in ihrer Brust. Dem Eingang ihres Gesanges: „Mir erkoren, mir verloren" dient es als Basis; es zeigt sich im pianissimo zitternder harmonischer Kontur, schwillt jäh an, um bei den Worten: „Todgeweihtes Haupt! Todgeweihtes Herz!" in das Todesmotiv überzugehen:

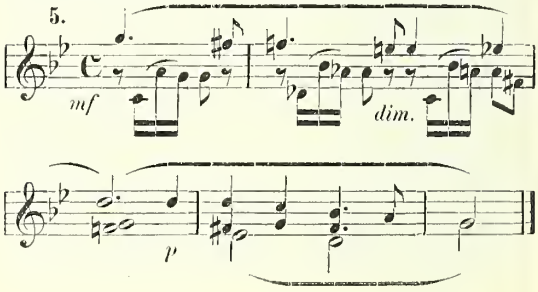


In der ſchroffen Nebeneinanderſtellung von As- und A-dur in den erſten vier Takten ruht der jähe Wechſel „Leben und Tod“; Takt 5—7 bedeutet eine Variante des Sehnſuchtsmotivs. Wohin ihr Sehnen geht, weiß ſie jetzt: Nur der Tod bringt Erlöſung! Es iſt noch nicht jene Todesſehnſucht, wie ſie nach dem Liebestranke in Triſtan und Iſolde das Endziel des Glücks erſtrebt, ſondern der Wunſch wird hier im weſentlichen durch das Gefühl hell auflodernder Rache geleitet, die nur im Nirwana des Nichtmehrſeins Sühne und Befriedigung findet. — Brangäne übernimmt bei ihrer Antwort: „Dem Wunder aller Reiche“ das Blickfeſſelungsmotiv. Dieſer Held feſſelt auch ihren Blick; was Wunder, wenn Iſoldes Augen an ihm haften! Neben einigen haſtigen Akzenten beherrſcht dann das Sehnſuchtsmotiv zugleich mit 1^{b} die Situation, bis bei Brangänes Gang zu Triſtan die Meerfahrtweiſe gemächlich, doch kräftig, einſetzt und in einem erquickendem Zwiſchenſpiele aus der ſchwülen Atmoſphäre dieſes Zeltes herausführt, um die Blicke auf das weite blaue Meer zu lenken, deſſen leichte Wellen der Schiffskiel flüchtig durchſchneidet.

Die Übermittelung der Botſchaft Iſoldes durch Brangäne an Triſtan bringt nichts Neues, die Muſik verhält ſich

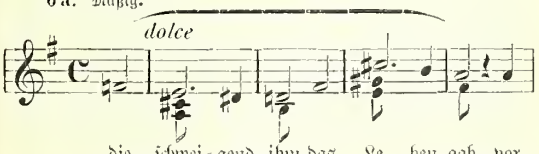
hier rein ſchildernd. Triſtans Antwort: „Auf jeder Stelle, wo ich ſteh', getreulich dien' ich ihr," ruht auf dem Motive 1^b und zeigt damit an, daß die Blicke der ſehnenden Frau auch dem Helden zum Bewußtſein gekommen ſind; allein ſeine Willensſtärke entzieht ſich ihrer ſengenden Nähe. Die wachſende Ungeduld Brangänes iſt trefflicher in der Begleitung ausgemalt; ihr: „Befehlen ließ dem Eigenholde" bewegt ſich auf dem Todesmotive (4), das ſie von ihrer Herrin berübernimmt; allerdings iſt die Todesabſicht die Baſis des Befehls. — Wieder findet die Antwort Kurwenals einen prächtigen Gegenſatz für die Wirkung der muſikaliſchen Farben. Sein Lied: „Held Morold zog zu Meere her" trifft den kräftig-derben Volkston, der auch die Schiffsmannſchaft zur Mitäußerung hinreißt; darum ſingt ſie den Kehrreim des Spottliedes auf Moroldſ Schickſal mit.

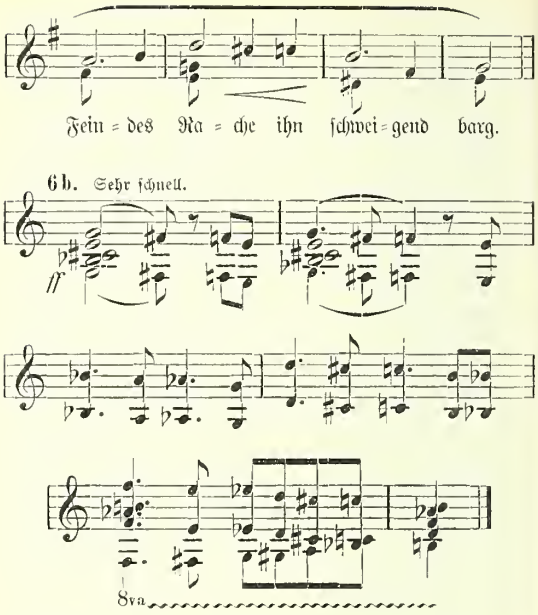
Die Wirkung auf Iſolde zeigt das fortissimo einſetzende Sehnſuchtsmotiv, das hier die kaum zu bezähmende Wut zugleich mit in ſich ſchließt. Als Herrin und Dienerin wieder allein ſind und Brangäne erregt berichtet hat, tauchen Iſoldes Gedanken in die Erinnerung zurück, in jene Zeit, da ein kleiner Kahn den ſiechen Triſtan als Spielmann Tantris an Irlands Küſte trug. Hier das Motiv des todwunden Tantris:



wie es später nach ihren Worten: „mit kundiger Hand sie fand“ einsetzt. „Er sah mir in die Augen“ deckt mit 1^b den Ursprung jener rätselhaften Blickfesselung auf. Indessen ist es nicht die Seligkeit der Liebenden, die Isolde bei solcher Rückerinnerung empfindet: diese trägt vielmehr den Stachel der Selbstqual in sich, die sich in den eingestreuten kurzen Zweiunddreißigstelläufen ebenso äußert, wie in der ironischen Fanfarenwendung: „Hei, unser Held Tristan!“, der Karikierung der Huldigung Kurwenals an Tristan. Damals sah es um den „Helden ohnegleichen“ anders aus; und ihr Mitleid (mit dem Tantrismotive [5] ist zugleich ihr Mitleid verknüpft) heilte den siechen Spielmann, der mit tausend Eiden ewigen Dank und Treue schwur. Der Zorn Isoldes (3^b) bricht sich mit wilder Gewalt Bahn; er findet nach den Worten: „Nun dien' ich dem Vasallen!“ auf dem verzerrten Huldigungsmotiv Kurwenals einen neuen Ausdruck für den Schmerz der Wut. Kaum kennt sie sich selbst mehr in ihrer Erregung. Man beachte die aufzuckenden Triolen als Sinnbild des unter der Qual bebenden Herzens. Die Musik geht auf jede Wendung ein, sie findet für jede Phase der Steigerung den angepaßten Ausdruck. Für die furchtbare Liebestäuschung (6^a) kennt Isolde als leidenschaftliches Weib nur den furchtbaren Fluch (6^b); er ist zunächst die einzige Waffe, bald aber soll ihm die Tat folgen. Hier die beiden Motive:

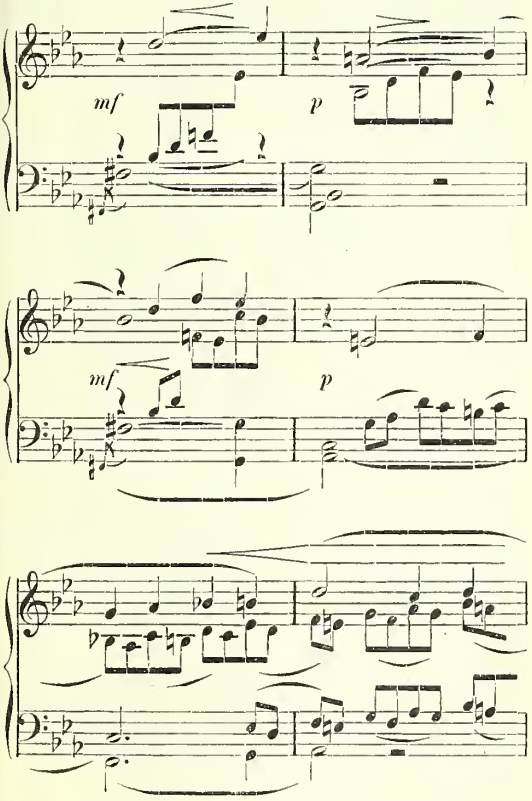
6a. Mäßig.

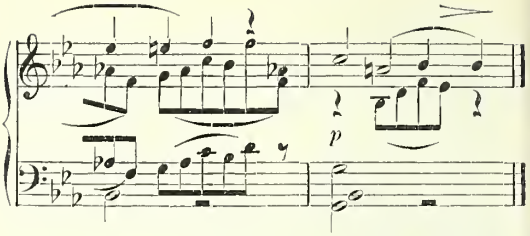




6ᵇ folgt das Zornmotiv (3ᵇ) auf dem Fuße. Entfesselt strömt das Rachegefühl dahin, das nur im Tode des aussichtslos geliebten Verhaßten die richtige Sühne findet. Mit ungestümer Zärtlichkeit dringt Brangäne auf Isolde ein. Die musikalische Einwirkung dieses Trostes, die Abdämpfung der lodernden Zornesflammen (3ᵇ) zu milderer Glut, ist ganz meisterhaft dargestellt. „Welcher Wahn! Welch' eitles Zürnen!" bringt die Beschwichtigungsweise Brangänes:

7. Immer ſehr bewegt.



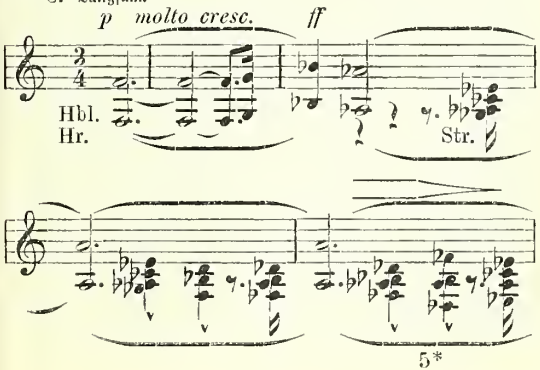


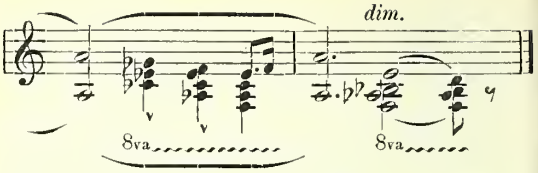
Inmitten der ſtark erregten Schilderung bildet die ſanfte Melodie, der man allerdings die Selbſtüberwindung fiebernder Anteilnahme anmerkt, einen wunderſamen Gegenſatz. Auch ſie zeigt ſich weiteſter Flexion fähig und dient der Überredungskunſt Brangänes bald in der vollen, bald in der Bruchſtückform, zur Baſis. In dieſer Detailſchilderung erhält alles Beachtung, was dramatiſch oder ſzeniſch unſere Anteilnahme irgendwie beanſpruchen ſoll, ſo die geheimnisvolle Zutraulichkeit der Gefährtin, die zum Raunen greift (Zweiunddreißigſtel der Violoncelle), die Anwendung des Motivs des todwunden Tantris (5), als ſie der Heilkünſte der Mutter gedenkt. Aus dieſer Stimmung reißt das einſetzende Sehnſuchtsmotiv- (1^a) mit unmittelbar nachfolgendem Todesmotive (4). Während Brangäne die goldene Truhe öffnet und den Liebestrank als Troſt anpreiſt, hört man das Liebesjauchzen (1^d), das Motiv des Liebeszaubers (1^c) und der Blickfeſſelung (1^b) im Orcheſter. So durchaus erfüllt iſt die treue Dienerin von der Sorge für Iſoldes Wohl. Doch ihre Schutzbefohlene wählt den Todestrank. Wild brauſt zum entſetzten Aufſchrei Brangänes das Fluchmotiv (6^b) dahin, um in der frohen Weiſe des Schiffsvolks aufzugehen, das am Untermaſt ſchon die Segel einzuziehen bemüht iſt (9^a). Das deutet ſchnelle Fahrt, mithin verlangt es auch ſchnelles Handeln von Iſolden.

Kurwenals kurzes Eingreifen ſtützt ſich im weſentlichen

auf das Meerfahrtmotiv (3ª) und spinnt den eben vernommenen Matrosenruf („Ho! He! Die Segel ein am Untermast! [9ª]) weiter aus. Alles ist frisch pulsierendes Leben, naiv-daseinsfrohe Auffassung, der Isolde mit dem Todesmotiv (4), zusammenschauernd, begegnet. Zeigt sie sich doch fest entschlossen, das schnelle Ende einem Dasein der Qual vorzuziehen, — allerdings auch Tristan mit in den Abgrund hinabzureißen. So begleitet ihre Antwort an Kurwenal das Motiv 4 mit dem aus ihm gewonnenen Todestrankmotive. Alles klingt düster drohend, entschlossen, trotzig. Eine leidenschaftliche, gleich 3ᵇ aus 1ª gebildete Sechzehntelfigur begleitet nach dem Abgange Kurwenals die heftige Umarmung Brangänes durch Isolde. Noch einmal loht ihr wildes Temperament mit heißem Sehnen und tobendem Zorn auf. Dann dämpft sie die Erregung gewaltsam zurück, als Kurwenal Tristans Nahen meldet.

Die fast aufreibende und verzehrende Erwartung, die über der nun folgenden (fünften) Szene lagert, findet in dem am Eingang starr stehenden Schicksalsmotive beredten Ausdruck:



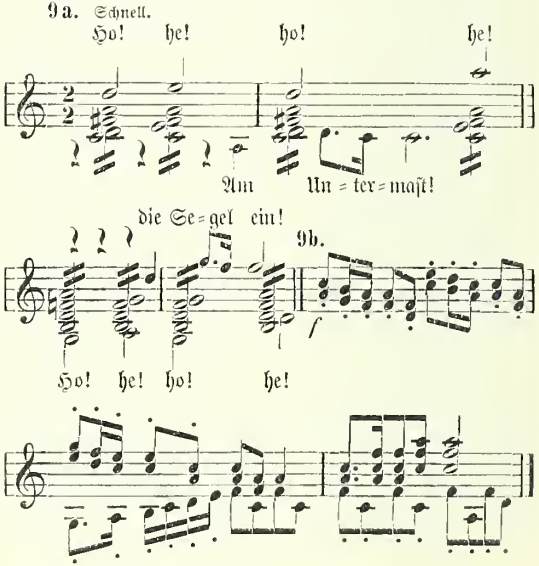


Die Löſung des geſchürzten Knotens durch Brangänes heimliche Verwechſelung des Liebes- mit dem Todestrank, der ſich in der Erregung ſtark ſteigernde Dialog, die endliche Einwirkung des Liebestranks verwendet das bislang gewonnene thematiſche Material außerordentlich großzügig und wirkungsvoll. Im Eingange ſteht die Erregung Iſoldes der Ruhe Triſtans gegenüber, die Signatur verleiht das ſtarre Schickſalsmotiv (8) mit ſeinen kurzen Rhythmen. „Blutſchuld ſchwebt zwiſchen uns!“ bringt das Todesmotiv (4). Die Erinnerung an den ſiechen Tantris regt das Mitleid (5) wieder zu ſtarker Betätigung an. Aus dieſem Thema 5 bildet ſich auch ſpäter eine Klageweiſe Iſoldes. Und welchen Flexionen hat ſich die Sextole des Motivs 5 zu beugen! Die Geſtaltungskraft Wagners zeigt ſich im glänzendſten Lichte. Allmählich gewinnt Iſoldes Zorn (3^b), jene unmittelbar aus dem unbefriedigten Sehnſuchtsgefühle (1^a) erſtandene Gemütserregung, die Oberhand. Mitleid (5) und liebender Blick (1^b) kämpfen miteinander, als Triſtan ihr ſein Schwert zur Vollſtreckung der Sühne überreicht. Sie wird es nicht ſchwingen können, wieder wird es aus ihrer Hand gleiten wie damals, als der Blick des ſiechen Spielmanns ſie traf. Eine andere Sühne verlangt ſie. Iſoldes Wink verſtändigt Brangäne. Zitternd hören wir im Orcheſter die aus 4 gebildete Todestrankweiſe, die ſchweren Seufzer der Dienerin; doch die Herrin treibt (Schickſalsmotiv 8) mit geſteigerter Gebärde zur Zubereitung des Trankes an. Hinter dem Vorhange ertönt wiederum der frohe Matroſengeſang:

„Ho! He! Am Obermast die Segel ein!“ (9a). Klänge freudiger Lebenslust tönen in die Schwüle sterbensbereiter Stimmung! Man ist dem Lande nah. Tristans Frage: „Wo sind wir?“ beantwortet Isolde: „Hart am Ziel!“ mit dem Todesmotiv (4). — Die Korrespondenz zwischen den verzweifelten Entschlüssen hier und der ankunftfreudigen Stimmung draußen an Bord wird immer lebhafter, die eine scheint die andere zur endgültigen, entscheidenden Äußerung zu treiben. Die Gesänge der Matrosen, Isoldes Zorn (3b), das von ihr selbst verhöhnte Mitleid (5) wechseln in grellem Gegensatze ab, bis das tragische Todesmotiv (4) dann im chromatischen Aufschritt seiner schneidenden Eingangsakkorde die volle Herrschaft antritt. Tristan hat die Schale mit des Vergessens gütigem Tranke an die Lippen gesetzt. Zum Thema 1b (Blickfesselung) entreißt ihm Isolde den Becher, um dessen letzten Inhalt zu leeren.

Statt der erwarteten Todeswirkung ersteht die Wirkung des Liebestrankes; aus den bebenden Bässen erhebt sich immer heftiger die Weise des Liebessehnens (1a). Der Ausdruck des Todestrotzes weicht dem der Entrücktheit. Eine herbe Schauerfigur im fortissimo zum vibrato der Bässe, dann schält sich pianissimo zitternd das Motiv 1a in der hohen Lage der Streicher heraus, es folgt genau die Anordnung des Vorspiels. Die liebestrunkenen Blicke (1b) haben sich gefunden, die Lippen gewinnen die Sprache zum Wortgestammel wieder. Ein kurzes Glück, in dessen Träume sich, wie eine grausame Ironie des Schicksals, die Heilrufe der Schiffsmannschaft an König Marke mischen. Eben hat der Zauber des Tranks diese beiden Herzen zum selbstvergessenen Ganzsichangehören gezwungen, als sie das Gebot des Schicksals mit brutaler Härte wieder auseinander zu reißen droht. Brangäne bricht in laute Wehklagen aus (in der Harmonisierung schnell wechselnde, abstürzende Sechzehntel der Begleitung). Allein die beiden vernehmen nichts, kein Laut der Außenwelt scheint ihr Ohr zu erreichen. In

weltvergeſſenem Gedankenaustauſch verſchmelzen ſich Liebesſehnen (1a), Blickfeſſelung (1b), Liebeszauber (1c) und ſeliges Aufjauchzen (1d) zu einer großen Melodie, die ſie gleich einem breiten Strome dahinträgt und mit ſich fortführt in weite, menſchen- und erdenentrückte Fernen, in das Reich des Nimmermehrſeins. Rauh zerſtören die brauſenden Huldigungen der Schiffsmannſchaft an König Marke (9b) die Illuſion. Das Schiff läuft in den Hafen ein, ſchon gewahrt man auf ſchroffem Fels die Zinnen der Königsburg; und hier muß Triſtan die eben ihm durch Trug untrennbar gewonnene Frau als Weib in des Oheims Arme liefern.

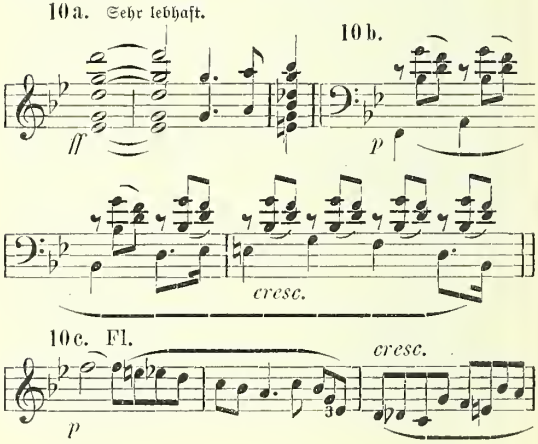


Großes Gepränge wird nach den unser Ohr treffenden Klängen da draußen am Strande hergerichtet, um die Königsbraut würdig zu empfangen, die hier selbstvergessen an der Brust eines andern ruht. Kurwenals Aufforderung an Tristan zeigt eine lebensvoll pulsierende, rhythmisch markante Begleitung, die auf den von schnellen Ruderschlägen herangetriebenen Königsnachen deutet, während die Bässe das „Ho! he!" der Matrosen aus Beispiel 9[a] dazu übernehmen.

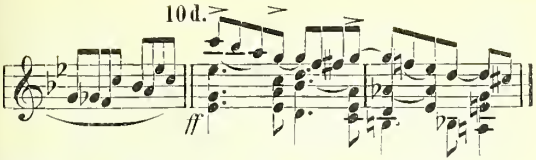
Von neuem lenken die anhebenden Liebesweisen (1[a] bis 1[d]) den Blick auf Tristan und Isolde; diese erwachen allmählich aus ihren Träumen. Zum Sehnsuchtsmotiv erfährt Isolde aus Brangänes Munde, daß sie den Liebestrank an Stelle des Todestranks empfing. Sie fühlt seine unwiderstehliche, zwingende Macht (Liebeszauberweise [1[c]] im fortissimo) und wirft sich wieder an Tristans Brust. Tristans Ausruf: „O Wonne voller Tücke! O truggeweihtes Glücke!" wählt ahnungsvoll die Harmonien des Todesmotivs (4). Seine Liebe kann nicht von dieser Welt sein, mit deren Satzungen und Sittengesetz ihn der Zauber in schwerste Konflikte bringen muß. Das gewahrt er in diesem Momente mit dem hellsehenden Blicke des Liebenden. Er gibt die wankende Isolde einem andern, während er ihr Herz für sich zurückbehält. Wie furchtbarer Hohn tönt der Braut der Jubel des am Lande und auf dem Schiffe ihrer harrenden Volks (9[b]) entgegen.

Zweiter Aufzug: Die Einleitung schildert in den leuchtendsten Farben alle jene Wonnen, die Tristans und Isoldes hier unter den rauschenden Wipfeln, beim Murmeln des Quells, in dämmeriger Sommernacht harren. Das Tagesmotiv (10[a]) setzt mit einem herben Aufschrei ein. Wir begegnen ihm in zahlreichen Varianten; überall trägt es die Signatur des Hasses gegen den „frechen Tag" zur Schau, der mit seinem Lichte die herbeigesehnte Nacht des seligen Liebestodes verscheucht und die Liebenden der grimmen Wirklichkeit zurückgibt. Dann erschauert es im

flüsternden Tremolo der Streicher, als rausche der Abendwind in den Wipfeln breitästiger Baumriesen, die Baßklarinette setzt mit dem Erwartungsmotiv (10^b) zur abgebrochenen triolischen Begleitung der Geigen ein, zunächst noch stockend, als lausche die Harrende in die Nacht hinaus, deren Schweigen ihr zur Antwort wird. Dann aber nimmt das Motiv 10^b auf dem Dominant-Orgelpunkte F (von B-dur) feste Richtung an, es strebt zielbewußt empor. Tristan naht; die abgebrochene Triole versinnbildlicht das Wehen von Isoldes Schleier. Auf dem Höhepunkte der Steigerung angelangt, geht das Motiv der Erwartung in das des überschwenglichen Liebesentzückens (10^c) über. Schon kann sie den Nahenden erkennen, all' ihre Pulse drängen sie nach ihm hin, das inbrünstige Liebessehnen (1^a) bricht sich stürmisch Bahn, sie stürzt ihm zu glühender Umarmung (10^d, gebildet aus 10^c) entgegen, die beiden versinken im Meer des Glücks:



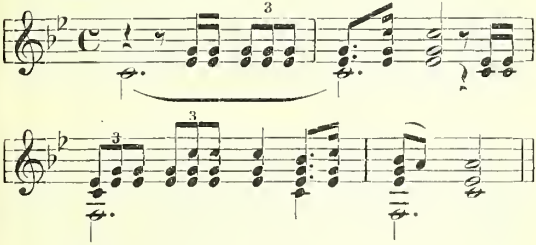
10d.



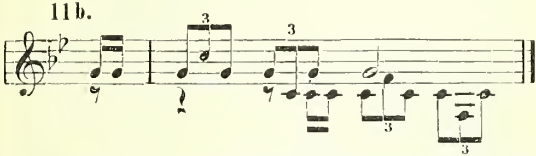
Hier ist alles mit so notwendiger innerer Logik, mit so zwingender Wahrheitstreue aufgebaut, daß ein weiterer Kommentar überflüssig wird.

Ebenso kann sich die Analyse der ersten Szene mit Hinweisen begnügen: der davonziehende Jagdtroß, die in der Ferne mit dem Rauschen der Blätter verschmelzenden, sich in ihm auflösenden Jagdfanfaren:

11a.



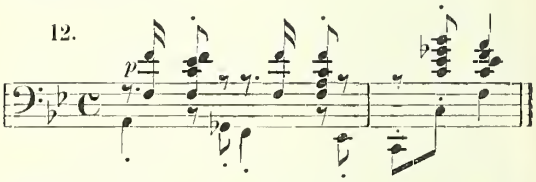
11b.



11b enthält zwei Signale auf C und F, die man sich von zwei Stellen des Waldes ertönend vorzustellen hat. Die lauschende Brangäne, die ungeduldig des Augenblicks harrende

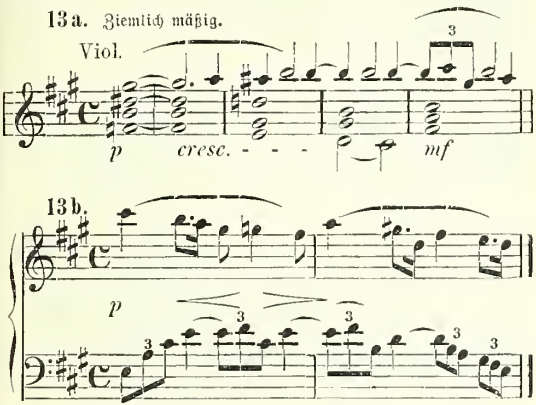
Isolde, in dem die erlöschende Fackel dem Geliebten das Zeichen zum Nahen geben soll, beleben das nächtliche Bild. Mit der Sehnsucht (1ª) vereint sich das Verlangen nach Tristans glühender Umarmung (10ᵈ); aber immer warnt der Ruf der Hörner, den Isoldes brennendes Verlangen, ihre schwelgende Phantasie bereits mit dem Geflüster der Blätter verwechselt. Wundervoll weiß Wagner die Fanfaren, die Sehnsucht und das Entzücken Isoldes (10ᵉ) mit der Naturschilderung, dem stimmungsvollen Eindrucke nächtlichen Waldfriedens, zu verweben, bis allmählich aus den Hörnersignalen (11ª und 11ᵇ) in triolischem Wogen das Rauschen und Weben der nie schlummernden Natur rein sich loslöst („Nicht Hörnerschall tönt so hold, des Quelles sanft rieselnde Welle rauscht so wonnig daher"). Das überschwengliche Liebesentzücken (10ᵉ) mit dem Verlangen nach Tristans Nähe (10ᵈ) beherrscht Isolde derart, daß sie alle Vorsicht außer acht lassen will. Brangänes Wachsamkeit muß sie warnen: des Geliebten harren Späher zur Nacht. Das hier einsetzende Motiv:

12.



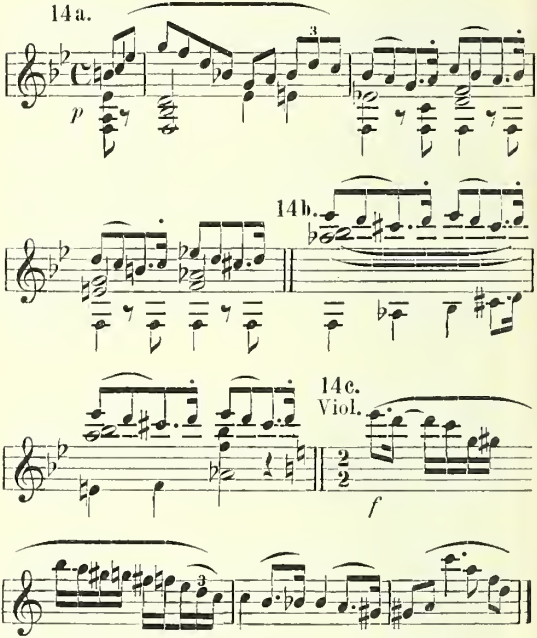
gilt der Warnung vor Melot, dem Verräter. Es belebt charakteristisch die Worte Brangänes, die ihren Verdacht eingehend begründet. So stehen denn das Liebesgefühl Isoldes, vornehmlich durch Motiv 10ᵉ vertreten, und Späherwarnung (12) einander scharf gegenüber. Daß in diesem Widerstreite die Liebe Siegerin bleibt, ist selbstverständlich; sie bildet aus ihrem Sehnen (1ª) heraus eine neue Weise, die der Minne als „Weltenwerdens Walte-

rin" (13ª), wie Isolde sie selbst in ihren Fragen an Brangäne bezeichnet:



der sich wenige Takte später bei: „Wie sie es wendet, wie sie es endet", das Motiv der Liebesgemeinschaft (13ᵇ) anschließt. Hat die Liebe doch Tristans und Isoldes Seelen zu einer einzigen verschmolzen. Sein Schicksal ist das ihre und ebenso umgekehrt. „Frau Minne will, es werde Nacht!" So siegt die Leidenschaft des Sehnens über alle Bedenken treu ergebener Vorsicht. Die Fackel wird (zu Motiv 10ᵉ) von Isolde gelöscht; Brangäne eilt zur Wacht auf ihre Warte. Man beachte hier wiederum die subtilen Details in der Musik: das Verglimmen der Fackel am Boden, das nunmehr stürmisch (ff marcatissimo) sich geltend machende Liebesentzücken (10ᵉ), dem die Tonmalerei der Einleitung zum zweiten Aufzuge in der Ausgestaltung des Erwartungsmotivs (10ᵇ) sich anschließt. Als indessen Isolde des nahenden Geliebten ansichtig wird, benutzt Wagner das Motiv

ihres Liebesentzückens (10^c) und ihres Sehnens nach Tristans Umarmung (10^d) kombiniert zu einer neuen Flexion, die als höchster Ausdruck fiebernder Erwartung (14^a) auf dem Orgelpunkt der Dominante zugleich neben dem Motiv (10^b) verwandt wird (14^b):

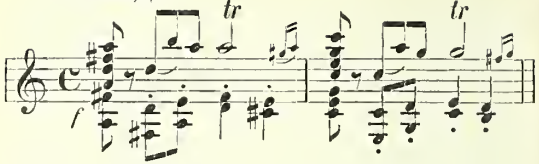


Auch 14^c bedeutet im wesentlichen (bei: „O Wonne der Seele") nichts anderes als eine die Umarmung noch intensiver darstellende Beugung des Motivs 10^d, das hier zu

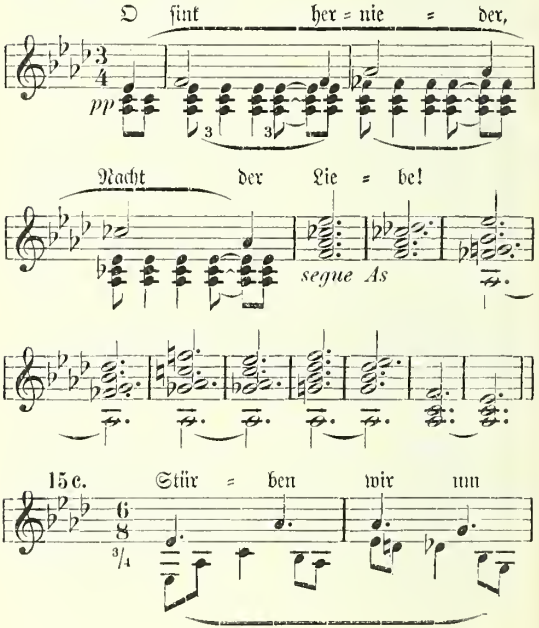
außerordentlicher Rolle bestimmt ist und in überreicher Anwendung auf die Seligkeit des Besitzes hinweist. Die Liebenden halten sich umschlungen und lassen sich auf der Rasenbank nieder. Die Welt versinkt, ihr glühendes Sehnen und Erfüllen schafft eine neue um sie, ihre Phantasie verleiht die Farben, bevölkert sie mit den leitenden Ideen ihres Liebesgefühls.

Es ist ein Abschnitt so reich an poetischen und musikalischen Schönheiten, daß es unmöglich wird, ihn in der Analyse erschöpfend darzustellen, ohne dabei zu ausführlich zu werden und den vorgeschriebenen Rahmen zu verlassen. Im wesentlichen wird der leidlich musikkundige Leser sich an der Hand der bereits gewonnenen Motive und Themen leicht selbst orientieren können, namentlich wenn er den ungemein poetischen Text genau studiert und in ihm den zweiten Schlüssel für die Anatomie der tönenden Pracht findet. Tag — Nacht! Das sind die großen Gegensätze dieses schier unerschöpflich dahinflutenden Zwie- und Wechselgesangs; ihre Auslegung im Sinne der Liebe des weltvergessenen Paares ist bereits mehrfach angedeutet worden. So steht das Tagesmotiv (10^a) dem Sehnen nach der Nacht der Liebe, des unkörperlichen Seins und des hiermit verbundenen Ganzsichangehörens gegenüber. Motiv 10^a findet sich in allen möglichen Umwandlungen vor; immer wird es sich aufdrängen durch seinen Quintenschritt und die dem Todesmotive (4) verwandte grelle Harmonisierung. Bedeutet doch der Tag den Tod dieser Liebe, Nacht und Tod aber ihr eigentliches Leben. So kommt es, daß sich das Sehnen ein eignes Motiv des Tageshasses (15^a) wählt, um dann den Motiven 10^a und 15^a endlich den ergreifenden Nachtgesang (15^b) mit seinem friedlichen Hinüberklingen in eine andre Welt und die Weise des seligen Liebestodes (15^c) entgegenzustellen, in der sich die Seelen traumumfangen auflösen:

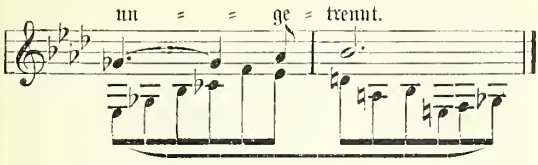
15a. Lebhaft.



15b. Mäßig langſam.



15c. Stür = ben wir um



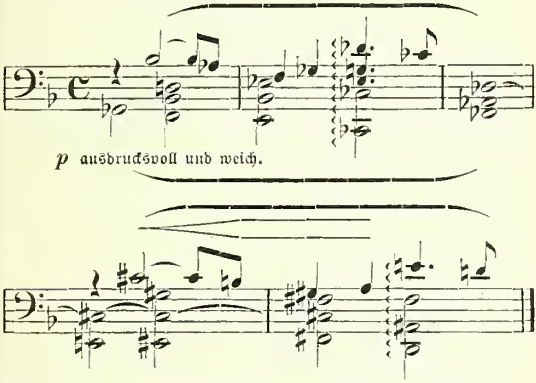
Motiv 15^a (Tageshaß) findet sich bei den Worten Isoldes: „Im eignen Herzen hell und kraus hegt ihn trotzig einst mein Trauter: Tristan, der mich betrog! War's nicht der Tag, der aus ihm log, als er nach Irland werbend zog?" Es wechselt mit 10^a (Tagesmotiv) als der Quelle jenes Hasses ab. Den rührenden Nachtgesang (15^b) leiten wundervolle Harfenakkorde zum sanft erklingenden Umarmungsmotiv (10^d) ein; sie ranken sich um die blühende Melodie, umschlingen sie. Die Darstellung sinkt wie in süßem Ermatten herab, aus dem leise gleichsam in weiten Fernen verrauschenden Tagesmotive (10^a) erhebt sich der Nachtgesang (15^b) mit dem Zwiegespräch: „O sink' hernieder, Nacht der Liebe! Gib Vergessen, daß ich lebe! Nimm mich auf in deinen Schoß! Löse von der Welt mich los!" Am Schlusse (bei: „Liebeheiligstes Leben, Niewieder-Erwachen") steht fortissimo, mit der Zerstörung dieses holden Traumes drohend, das Tagesmotiv (10^a). Brangäne, die treu Wächterin auf der Zinne des Frauengemaches, nimmt die Weise (15^b) auf, die (ppp) von Harfenakkorden umrauscht wird. Die ganze Atmosphäre dieser lauen, dämmerigen Sommernacht erscheint durchsättigt von den Glutwellen des weltallumspannenden Liebesgefühls der zwei, nach seinen Rhythmen und Melodien scheinen die Wipfel der Bäume zu flüstern, der Waldquell zu rauschen, das unendlich-ewige Lied vom liebenden Werden, Erblühen und Sichauflösen in der Nacht der Ewigkeit. So leitet der Nachtgesang den Wunsch nach dem Tode ein: „Laß mich sterben! . . . Laß den Tag dem Tode weichen!" Die Weise des seligen Liebes-

todes (15c) beginnt hier ihr geheimnisvolles Weben, sie umspinnt Tristan und Isolde mit ihren weichen Fäden: „So stürben wir, um ungetrennt, ewig einig, ohne End', ohn' Erwachen, ohn' Erbangen, namenlos in Lieb' umfangen, ganz uns selbst gegeben, der Liebe nur zu leben!" Die Steigerung erreicht eine wahrhaft leuchtende Pracht. Auf ihrem Gipfel („endlos, ewig, einbewußt") bezieht sie das Motiv der glühenden Umarmung (10a) ein, aber nicht in dem leidenschaftlichen Fortschreiten, wie es vordem die Stimmung fieberischer Erwartung bedingte, sondern in feierlich-ernster Weise. Sind doch die beiden von dem Gedanken an den seligen Liebestod in jene abgeklärte, weihevolle Einsamkeit entführt worden, die jenseit alles irdischen Seins und Wünschens in purpurner Nacht ruht.

Mit einem grellen Aufschrei (fff) bricht das Tagesmotiv (10a) herein, mit ihm erscheint Kurwenal unter dem Rufe: „Rette dich, Tristan!" und Brangäne, die entsetzt von ihrer Warte herab zu Füßen der Herrin eilt. Der „öde Tag" ist hereingebrochen, die holden Gebilde nächtlicher Traumphantasie verscheuchend. „Der ersehnte Tod verschmäht", wie Neitzel treffend bemerkt, „die leichte Beute und überliefert sie den Leiden des Tages von neuem." Die musikalische Schilderung verwendet hier Bruchstücke aus den Jagdfanfaren (11b), das Erwartungsmotiv (10b), das Tagesmotiv (10a) und stellt diesen neben dem Motive des Liebessehnens Reminiszenzen aus der Liebestodweise (15c) entgegen, aber alles verkürzt, in chromatischer Umgestaltung, teils herb und verzerrt. In Trümmer die trügende Pracht! Wie tieftraurig erklingt die schwermütige Melodie der Baßklarinette, zu welcher der anfänglich sprachlose, vom Schmerz des entdeckten Verrats ergriffene König endlich die Worte findet: „Tatest du's wirklich?" Zwar wähnt Tristan, noch von den Träumen des Liebesaustausches umfangen, das Opfer trügerischer Tagesgespenster (Motiv 10a) zu sein; allein Markes furchtbar hingeschleuderte Frage: „Mir dies?" reißt ihn aus dem Wahne

in die trübe Wirklichkeit. Während Tristan schuldbewußt den Blick zu Boden senkt, stimmt das Orchester das Marke-Motiv an:

16. Mäßig langsam.



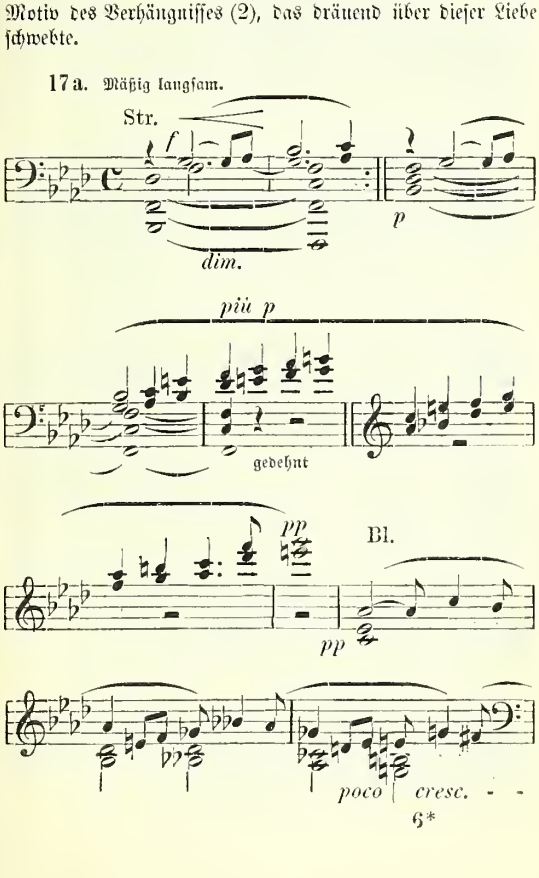
Mit den Vorwürfen, die der König dem durch seine Gunst und sein offenes Vertrauen ausgezeichneten Tristan macht, steigert sich seine Erregung bis zum Ausbruche gerechten Zorns (3ᵇ). Doch nur für Augenblicke lobt dieser empor; Marke erkennt, daß hier für beide Teile alles verloren ist. Das weiß auch Tristan. „O König, das kann ich dir nicht sagen ..." führt das Motiv des Liebessehnens (1ᵃ) ein. Steht er nicht unter dem Zwange einer ihm unbewußten Macht, die all' das Leid, all' die Wonne schuf und nur im Tode endliche Lösung für beide Teile bringen kann? Klänge der Liebesszene grüßen herüber; bei dem Hinweise Tristans auf das dunkel-nächtige Land, aus dem ihn einst seine Mutter entsandt, als sie ihn sterbend gebar, und in das er nun einziehen muß, hören wir den rührenden Nachtgesang (15ᵇ).

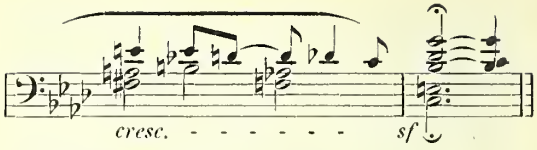
Isolde wird ihm folgen, und er küßt sie dankerfüllt auf die Stirn; auch hier deuten Sehnen (1a) und Liebestodweise (15c) auf den gemeinsamen Ursprung aller Qual hin. — Das zornige Auffahren Melots, dessen Trotz ihm den Schein sittlicher Entrüstung verleiht, sowie den Kampf zwischen ihm und Tristan illustrieren herbe, namentlich durch ihre kurzen Sextolen- und Zweiunddreißigstel-Läufe markante Weisen. Die Musik wendet sich hier reiner Schilderung zu, die mit dem Todesstreiche gegen Tristan und dessen Sturze in dem grell aufleuchtenden Todesmotive (4) den Höhepunkt erreicht.

Dritter Aufzug: Erschütternder ist ein Gegensatz musikalisch nicht zur Darstellung gebracht worden, als er in der zweiten Szene des zweiten Aufzuges im Vergleich mit der Einleitung zum dritten Aufzuge des „Tristan" ruht. Es bereitet sich unendlich Trauriges vor: Der sterbende Tristan! Kann er dahingehen mit all' dem Liebessehnen in seiner Brust? Kann er Isolde hier allein zurücklassen? Sind ihre Seelen nicht ineinander aufgegangen, nicht verschmolzen zu unlöslicher Gemeinschaft, daß das Schicksal der einen auch das der andern nach sich zieht? Nun liegt der Held todessiech unter der Linde im Garten seiner Burg Kareol. So endlos weit sich der Blick auf die öde Wasserfläche des Meeres hinaus verliert, so endlos ist auch die Qual, die an diesem Lager neben Kurwenal treu Wache steht und dem letzten Seufzer wehrt, daß er der gemarterten Brust entquelle. Das unendliche Sehnen lastet nicht nur auf Tristan, sondern auch auf Kurwenal, auf der ganzen Umgebung, die trotz des leuchtenden Sonnenscheins, trotz der blauen Salzflut, die in weiten Fernen mit dem Horizonte verschmilzt, etwas Tiefmelancholisches an sich trägt. Es ist der Fluch ungestillten Sehnens! So hebt die Einleitung mit dem Motiv 1a (Streicher) im düsteren Moll an (vgl. Beispiel 17a) als Ausdruck der Trostlosigkeit, die, soweit auch die hilfesuchenden Blicke und Gedanken irren (Beispiel 17a, Takt 4—8), nirgends Rettung erkennt und in resignierter Klage (17a,

Takt 9—13) sich ausspricht. Langsam schleicht die schwere Leidenszeit dahin! Die Klage (17a, Takt 9) umschließt das Motiv des Verhängnisses (2), das dräuend über dieser Liebe schwebte.

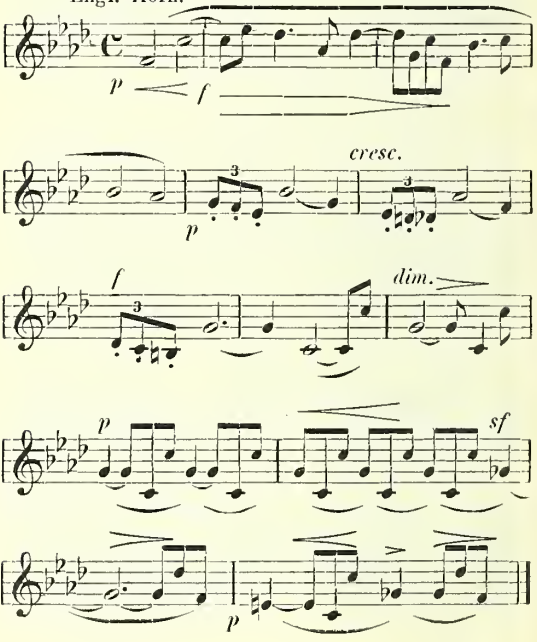
17a. Mäßig langsam.





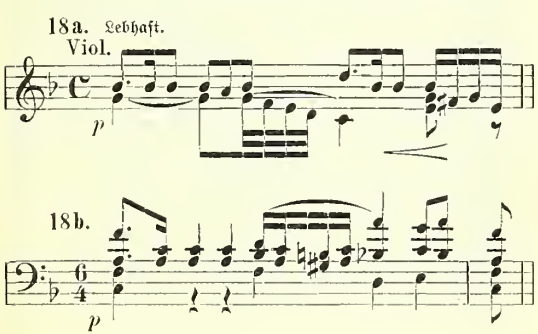
17b. Mäßig langſam.

Engl. Horn.

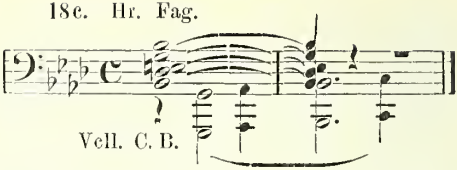


Der sich emporhebende Vorhang zeigt das tönende Bild in die Wirklichkeit übertragen: „Im Sterben mich sehnen, vor Sehnsucht nicht sterben!“ Der Stimmung fügt sich die traurige Hirtenweise (17b) auf der Schalmei (Englischhorn), die von jenseit der Mauer herübertönt und in obigem Beispiel nur bruchstückweise in ihren hauptsächlichen Themen wiedergegeben ward. Auch sie verkündet mit ihrer wehmütigen Klangfarbe, mit den eigentümlich hüpfenden Triolen und der übermäßigen Quart die Trostlosigkeit: Kein nahendes Schiff mit Isolde als rettender Ärztin! Öd' und leer das Meer! — Das Orchester nimmt die Triole (17b, Takt 5) dumpf auf; ihr reiht sich 17a an, die beiden wechseln miteinander ab, schmerzerfüllt stimmt dann beim Verschwinden des Hirten hinter der Burgmauer die Schalmei die „alte Weise“ (17b) an, von deren Klängen Tristan aus langer, totenähnlicher Ohnmacht erwacht.

Freudige Erregung verscheucht die trübe Melancholie, Tristan lebt! Kurwenal begrüßt in herzlicher Bewegtheit diese Wahrnehmung (18a) und berichtet seinem Herrn zu den Klängen des Kareolmotivs (18b), daß er sich im Frieden der heimischen Burg sicher und frei befindet:

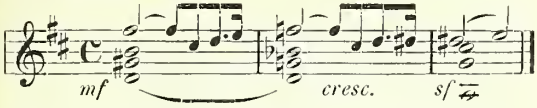


18c. Hr. Fag.



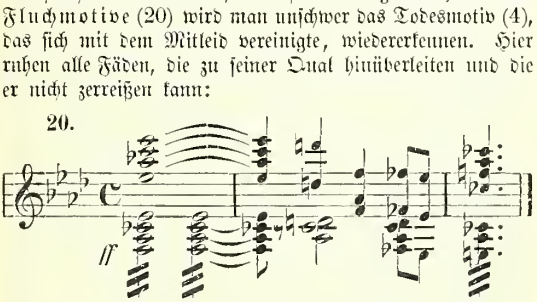
Auf Kurwenals Frage, wo Tristan so lange weilte, antwortet das Motiv der Weltennacht (18c), in deren weitem Reiche der Held sich verlor, um göttlich-ewiges Urvergessen zu schlürfen. Hatte vordem Kurwenals kräftige und gesunde Art, das zurückkehrende Leben zu begrüßen, in dem Harmoniegewoge einen Ruhepunkt geboten, so beginnen nunmehr mit der Rückkehr der Erinnerung aus nebelhaften Fernen auch die Schmerzen des Sehnens sich von neuem zu regen. Neben 1a erhalten auch Tagesmotiv (10a), Todesmotiv (4) und Nachtgesang (15b) ihre bedeutsame Position angewiesen. Zum Teil begegnen wir den Themen in scharfer Dissonanz, die einen grellen Schein auf Tristans Leiden wirft. Neitzel analysiert: „Wie sein Zustand zu gutem Teil pathologischer Art ist, da er die Foltern eines von Leidenschaft verzehrten Sterbenden enthüllt, so ist auch die Wirkung der Musik in seinen Reden eine vorwiegend pathologische. Die Motive jagen sich in buntem Wechsel.“ In dem visionären Schmerzenszustande erscheinen sie indessen stark verschoben in Takt und Harmonisierung. Den Gipfelpunkt erreicht hier die sieberische Ekstase bei: „Ach, Isolde, süße Holde; wann endlich löschest du die Zünde, daß sie mein Glück mir künde?“ auf dem Motiv überschwenglichen Liebesentzückens (10c), dem hastig drängend das unstillbare Sehnen (1a) in zahlreichen Varianten und Modulationen folgt. Auch die Treue Kurwenals wird durch ein Dankmotiv Tristans (19) bei: „Mein Kurwenal, du trauter Freund!“ belohnt:

19. Sehr lebhaft.



Es folgt nunmehr eine neue Steigerung über die erwähnten Themen hinweg. Tristan glaubt das nahende Schiff zu sehen, er treibt Kurwenal unter Hinweis auf die wild in ihm wühlenden Sehnsuchtschmerzen an, sich selbst durch Ausschau übers Meer zu überzeugen, daß er recht habe. Die musikalische Steigerung bleibt hier auf dem B (Tremolo der Streicher) plötzlich stehen, das Englischhorn antwortet mit der traurigen Hirtenweise (17b): „Öd' und leer das Meer!" Das Orchester nimmt zu den tiefernsten Betrachtungen Tristans, in denen sich die Todesresignation wiederspiegelt, die hüpfende Triole (17b, Takt 5) mit in den Begleitpart hinüber, sie macht die ganze Hirtenweise zur Basis ihrer Melodik. Er flucht des furchtbaren Trankes, den selber er gebraut; in dem Fluchmotive (20) wird man unschwer das Todesmotiv (4), das sich mit dem Mitleid vereinigte, wiedererkennen. Hier ruhen alle Fäden, die zu seiner Qual hinüberleiten und die er nicht zerreißen kann:

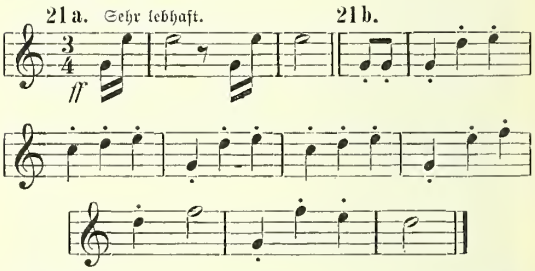
20.



Eine neue Ohnmacht hat Tristan überwältigt; vergeblich sucht ihn Kurwenal ins Leben zurückzurufen. Der Treue findet für seine Entrüstung („O Minnetrug!") herben Aus-

druck; seine Worte: „Der Welt holdester Wahn" bringen das Tagesmotiv (10ª). Wie er dann des Herzschlages und des Odems lauscht, der stockend der Brust seines Herrn sich entringt, verbindet der Tondichter das Motiv der Sehnsucht (1ª) mit der synkopierten Triolenbegleitung des Nachtgesanges (15ᵇ). Das Liebessehnen, das nie verlöschende, gibt ihm das Leben stets neu zurück. Zart spinnt die Oboe 1ª weiter aus und leitet über Reminiszenzen aus der Liebestodweise zu der entrückten, auf den schönsten Themen der Nachtszene im Garten ruhenden Äußerung Tristans über, die in dem Ausrufe: „Ach, Isolde, wie hold, wie schön bist du!" die ganze Innigkeit einer liebenden Menschenseele zusammenfaßt.

Doch auch die Stunden der Qual erreichen ihr Ende. Draußen von der Weide jenseit der Mauer tönt in freudigem Aufschlag der Ruf der Schalmei (21ª):



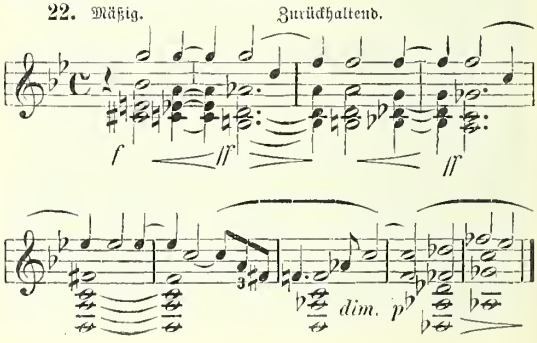
dem die drängenden, froh hüpfenden Viertel des Beispiels 21ᵇ folgen. „O Wonne! Freude! Das Schiff!" Kurwenal ist zur Warte emporgeeilt und erblickt im Norden auf dem Meere die nahende Rettung. Mühsam richtet sich Tristan (man vergleiche den Orchesterpart) empor, neues Leben und Hoffen durchflutet alles. Die Geigen nehmen die Hirtenmelodie (21ᵇ) im poco crescendo auf. Die Schalmei variiert lustig das Thema 21ᵇ in Achteln nach Art von 17ᵇ, um hier im

farbenfrohen Dur, statt im traurigen Moll. Rede und Gegenrede bei Tristan und dem berichtenden Kurwenal nehmen lebhaftestes Zeitmaß an, sie folgen einander unmittelbar auf dem Fuße. Hei, wie das Schiff steuert! Wie es dahin fliegt über die Wogenkämme der blauen Salzflut! — Nun schwand das Fahrzeug hinter dem Riff, dort, wo die Brandung wütet. Bedrohlich brausen die Bässe auf, immer drängender wird die Darstellung. So lange bleibt das Schiff hinter dem Felsen unsichtbar, daß Tristan es unter fieberndem Aufschrei für verloren hält. Da von draußen wieder die frohe Hirtenweise (21b): „Heiha! vorbei!" Und Tristan jauchzt, allen Todesschmerz vergessend, mit. — Wie innig und rührend mutet hier die Gemeinschaft der drei an; zu Kurwenal und Tristan gesellt sich auch der einfache Hirt jenseit der Mauer, der die Sache seines armen Herren zur seinigen gemacht hat und auf der Schalmei die Stimmungen der Trauer und der Freude in so wundervoller, den Farben des Bildes sich anpassender Art wiederzugeben weiß.

Kurwenal ist der ankommenden Isolde entgegengeeilt, Tristan bleibt allein zurück. In Sehnsuchtsqualen windet er sich auf seinem Lager. Der taktweise Wechsel von $^4/_4$ und $^3/_4$ schildert das Fieberische seiner Stimmung, den unregelmäßigen, lebhaften Pulsschlag eines Herzens, das der Auflösung entgegendrängt. Die Motive des Sehnens (1a), des Liebesjauchzens (1d), des Tags (10a), Todes (4), auch des Fluchs (20) gleiten an unserem Ohre vorüber. Tristan hat den Verband von seiner Wunde gerissen, er ist vom Lager aufgesprungen und taumelt gegen das Tor zu, von wo er, noch aus der Tiefe herauf, Isoldes Stimme zum Motive ihres überschwenglichen Liebesentzückens (10c) vernimmt. „Die Leuchte, das Licht!" Jenes Entzücken strömt auch auf ihn über und macht ihm den letzten Augenblick zur Seligkeit. Schon schreit das Todesmotiv (10a) schrill auf. Zu spät erscheint die Ärztin! Hier ist alle Menschenkunst verloren! Isolde erscheint im Tor. Tristan schleppt

sich ihr entgegen. Wie erschütternd ist hier die musikalische Schilderung gehalten: Die Holzinstrumente haben das Sehnsuchtsmotiv im fortissimo, die Streicher (im $^3/_2$ zu $^4/_4$ Takt) die schwerfälligen, chromatisch absteigenden Achtel, die Kontrabässe den gegentaktigen Achtelrhythmus auf dem Orgelpunkt! — Die Lebenskräfte schwinden, es war ihr letztes Aufflackern! Isolde umfängt den Geliebten, der in ihren Armen langsam zu Boden sinkt. Noch einmal taucht der Blick des Sterbenden in den ihrigen (1^b) und vom Liebeszauber umfangen haucht er mit dem Namen Isoldes sein Leben aus. Wie sich das Blickfesselungsmotiv (1^b), von C-dur beim letzten Seufzer Tristans und dem Ausrufe unsagbarer Verzweiflung Isoldes dem Dominantakkorde von Des zuwendet, wie die Zurückgelassene, fast wahnsinnig vor Schmerz, sich in Stammeln verliert und den Toten mit ihren Fragen ins Leben zurück zu rufen sucht, das wird seine erschütternde Wirkung nie verfehlen, so lange es Menschen gibt, die auch eine höchste Schönheit des Schmerzes anerkennen. Dem Jammer Isoldes gibt der Tondichter die nachfolgende Schilderung, deren chromatische Modulation von den Themen liebender Sehnsucht, also aus Motiv 1^a, abgeleitet ist:

22. Mäßig. Zurückhaltend.



An Isoldes geistigem Auge ziehen die Stunden des Glücks vorüber. Mehr und mehr konzentriert sich ihr weltentrücktes Sinnen auf jene hehre Nacht, die nur im seligen Liebestode (15c) zu finden ist und nun durch den Tod des Trauten auch ihrem Geschick den unabwendbaren Beschluß hinzufügt. Ihre lange Bewußtlosigkeit, in der sie über Tristans Leiche zusammensinkt, ist der Vorbote nahender Auflösung.

Der Hirt erscheint zu seiner klagenden Weise (17b) und meldet die Ankunft eines zweiten Schiffes. Noch einmal findet hier das Kareolmotiv (18b) in Gemeinschaft mit der Erregung Kurwenals (18a) Anwendung. Hat der Treue doch die Burg zu schützen vor den andrängenden Mannen König Markes. Man verrammelt das Tor, warnend verkündet die Weise 17b das Nahen der Gelandeten, in denen Kurwenal natürlich Feinde seines toten Herrn, damit auch seine Feinde, zu erblicken wähnt. Nicht beachtet er Brangänes friedenverkündenden Ruf. Auch er kann nicht leben ohne Tristan; fast ist's, als wenn die Zauber des Liebestranks auch auf ihn einwirkten, kristallisiert in jenem Urbegriffe menschlicher Treue, der wir nie ohne das Gefühl tiefster Rührung gegenüberstehen. Es ist eine Art von Treue-Paroxismus, die ihn befallen hat und in den vorhergehenden Ereignissen mit ihren Erschütterungen vollauf begründet ward. Er rast, er lechzt nach der Sühne für den Heimgang seines Herrn und trifft mit seinem Schwerte als ersten Melot, den feigen Verräter, der auch Tristan die Todeswunde schlug. Sein Motiv 18a begleitet die blutigen Taten seines Schwertes, es zeigt sich immer erregter, gesteigerter, in der Harmonisierung schriller, bis auch er, zu Tode verwundet, neben Tristans Leiche zusammenbricht. Markes Ausrufe: „Tristan! Isolde! Wehe!" bringt das Klagemotiv 22, dem im weiteren Verlaufe zur Rechtfertigung der Treue Tristans durch den König, der inzwischen von Brangäne über die unselige Verkettung des Zufalls aufgeklärt worden war, das Markemotiv (16) folgt.

Isolde ist erwacht und mit ihr das Sehnen (1^a) nach dem Geliebten, der ihr in die Todesnacht voranschritt und dem sie treu und hold zu folgen versprach. Umsonst die Besänftigungsversuche (7) Brangänes. Dieser Welt schon fast entrückt, erinnert sie sich des seligen Liebestodes, wie sie ihn im Garten, unter rauschenden Wipfeln, beim Murmeln des Quells in lauer Sommernacht gemeinsam herbeisehnten, und wie er ihr nun milde und hehr naht, um Erlösung von grenzenlosem Leid und Vollendung alles Sehnens zu bringen. Ihr Sterbegesang hebt mit der Liebestodweise (15^c) an und bewegt sich, nur noch das Motiv inbrünstiger Umarmung (10^d) einbeziehend, ausschließlich auf den beiden großen Themen. Vom pianissimo steigert er sich zur höchsten Verzückung, in der allmählich die Seele sich vom Körper loslöst, um der voraufgegangenen Tristans in die Nacht der Ewigkeit zu folgen. Frei von allem irdischen Schmerze, frei auch von den Qualen des Sehnens, dem nun endlich die Gewißheit dauernder Heilung winkt, nimmt die Weise 10^d leidenschaftslose, große Form an, sie strahlt wie ein verheißungsvoller Stern über der Dämmerung einziehender Todesnacht und zeigt in ihrem sanften Verklingen, von Harfenakkorden umrauscht, die Erfüllung glühenden Wunsches in einer andern Welt. Das Sehnen, das der neidische Tag dieser Welt zerstörte, heilt die Nacht der Ewigkeit. So verbinden sich am Schlusse noch einmal Sehnsuchts- (1^a) und Tages-Motiv (10^a), um morendo im leisen An- und Abschwellen von jener einsamen Höhe, in der sich zwei Seelen fanden, den letzten Rückblick auf das in wesenloser Tiefe ruhende Erdenleid anzudeuten.

Inhalt.

Seite

1. Die Vorgeschichte von „Tristan und Isolde“ . . 3
2. Die Handlung in „Tristan und Isolde“ . . . 31
3. Die Musik zu „Tristan und Isolde“ 48

Max Chop

Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst

Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert, mit zahlreichen Notenbeispielen

Bisher erschienen in Reclams Universal-Bibliothek:

d'Albert, Tiefland. Nr. 5287

Bach, Matthäus-Passion. Nr. 5063 (Textbuch Nr. 5918)

Beethoven, *Fidelio. Nr. 5124
— Missa solemnis. Nr. 6259
— Symphonien. Nr. 5231–33

Bizet, Carmen. Nr. 4886

Brahms, Symphonien. 6309

Händel, Messias. Nr. 5206

Haydn, Schöpfung. Nr. 5407
— Jahreszeiten. Nr. 5857 (Textbuch zu beiden Nr. 6415)

Leoncavallo, Der Bajazzo. Nr. 5486

Liszt, Symphonische Werke. I. Nr. 6519. II. Nr. 6548

Mascagni, Cavalleria rusticana. Nr. 5454

Mozart, *Don Juan. Nr. 5436
— *Die Zauberflöte. Nr. 5589

Offenbach, Hoffmanns Erzählungen. Nr. 5036

Puccini, Madame Butterfly Nr. 6385
— Bohème. Nr. 6440

Strauß, Der Rosenkavalier Nr. 5337
— Salome. Nr. 4955

Wagner, *Rienzi. Nr. 4942
— *Der fliegende Holländer. Nr. 4709
— *Tannhäuser. Nr. 4725
— *Lohengrin. Nr. 4750
— *Tristan und Isolde. Nr. 4768
— *Meistersinger von Nürnberg. Nr. 4846
— *Das Rheingold. Nr. 4789
— *Walküre. Nr. 4790
— *Siegfried. Nr. 4803
— *Götterdämmerung. Nr. 4804
— *Parsifal. Nr. 4805

Weber, Der Freischütz Nr. 6633

Wolf-Ferrari, Der Schmuck der Madonna. Nr. 5616

*Vollständiges Textbuch unter Opernbücher.

Näheres über Preise und Einbände ist aus dem neuesten Verzeichnis der U.-B. ersichtlich, das in jeder Buchhandlung oder gegen Portoeinsendung vom Verlag zu haben ist.

Opernbücher

in Reclams Universal-Bibliothek

Alessandro Stradella. Nr. 5184
Amelia oder Ein Maskenball. 4236
Der Barbier von Bagdad. Nr. 4643
Der Barbier von Sevilla*). 2937
Bastien und Bastienne*). Nr. 4823
Die beiden Schützen. Nr. 2798
Der Blitz. Nr. 2866
Carlo Broschi. (Des Teufels Anteil.) Nr. 3313
Così fan tutte*). Nr. 5599
Dichter und Bauer. Nr. 4226
Dinorah. Nr. 4215
Doktor und Apotheker. Nr. 4090
Don Juan*). Nr. 2646
Don Pasquale. Nr. 3848
Entführung a. d. Serail. Nr. 2667
Ernani. Nr. 4388
Euryanthe. Nr. 2677
Fidelio. Nr. 2555
Figaros Hochzeit. Nr. 2655
Finale. Nr. 5823
Der fliegende Holländer. Nr. 5635
Fra Diavolo. Nr. 2689
Francesca. Nr. 5175
Freischütz. Nr. 2530
Fritzchen und Lieschen. Nr. 5344
Das goldene Kreuz. Nr. 5162
Götterdämmerung. Nr. 5644
Gustav oder Der Maskenball. 3956
Hans Heiling. Nr. 3462
Hans Sachs. Nr. 4488
Die Hugenotten. Nr. 3651
Iphigenia in Aulis. Nr. 5694
Die Jagd. Nr. 4556
Johann von Paris*). Nr. 3153
Joseph*). Nr. 3117
Die Jüdin. Nr. 2826
Die Königin von Saba. Nr. 5467
Der Liebestrank. Nr. 4144
Lohengrin. Nr. 5637
Lucia von Lammermoor*). Nr. 3795
Die lustigen Weiber von Windsor. Nr. 4982
Martha oder Markt z. Richmond. 5153
Maskenball. (Verdi.) Nr. 4236
Maurer und Schlosser*). Nr. 3037
Meistersinger v. Nürnberg. Nr. 5639
Das Nachtlager in Granada. 3768
Die Nachtwandlerin. Nr. 3999
Norma*). Nr. 4019
Oberon. Nr. 2774
Die Opernprobe. Nr. 4272
Orpheus in der Unterwelt. Nr. 6639
Orpheus und Eurydike. Nr. 4566
Parsifal. Nr. 5640
Der Postillon v. Lonjumeau. 2749
Preciosa. Nr. 130
Der Prophet. Nr. 3715
Rateliff. Nr. 3460
Die Regimentstochter. Nr. 3738
Das Rheingold. Nr. 5641
Rienzi. Nr. 5645
Rigoletto. Nr. 4256
Robert der Teufel. Nr. 3596/96a
Rolands Knappen. Nr. 4847
Rosmunda. Nr. 3270
Santa Chiara. Nr. 2917
Der Schauspieldirektor. Nr. 4739
Die schöne Galathee. Nr. 4876
Der schwarze Domino. Nr. 3358
Siegfried. Nr. 5643
Die Stumme von Portici. Nr. 3874
Tannhäuser. Nr. 5636
Wilhelm Tell. Nr. 3015
Der Templer und die Jüdin. 3553
Des Teufels Anteil. (Carlo Broschi.) Nr. 3313
La Traviata. Nr. 4357
Tristan und Isolde. Nr. 5638
Der Troubadour. Nr. 4323
Undine. (Nach Lortzing.) Nr. 2626
(Nach E. T. A. Hoffmann) Nr. 6279
Der Vampir. Nr. 3517
Der Waffenschmied. Nr. 2569
Die Walküre. Nr. 5642
Der Wasserträger*). Nr. 3226
Die weiße Dame. Nr. 2892
Der Wildschütz. Nr. 2760
Zampa. Nr. 3185
Zar und Zimmermann. Nr. 2549
Die Zauberflöte. Nr. 2620

*) Vollständiger Klavierauszug im gleichen Verlage

Date Due

832.89 W134ZKA V.1 253014
Chop

Erläuterungen zu Wagners Tondramen.

DATE ISSUED TO
832.89 W134ZKA
V.1 253014

Duke University Libraries
D002608620

D002608620
Duke Library Service Center